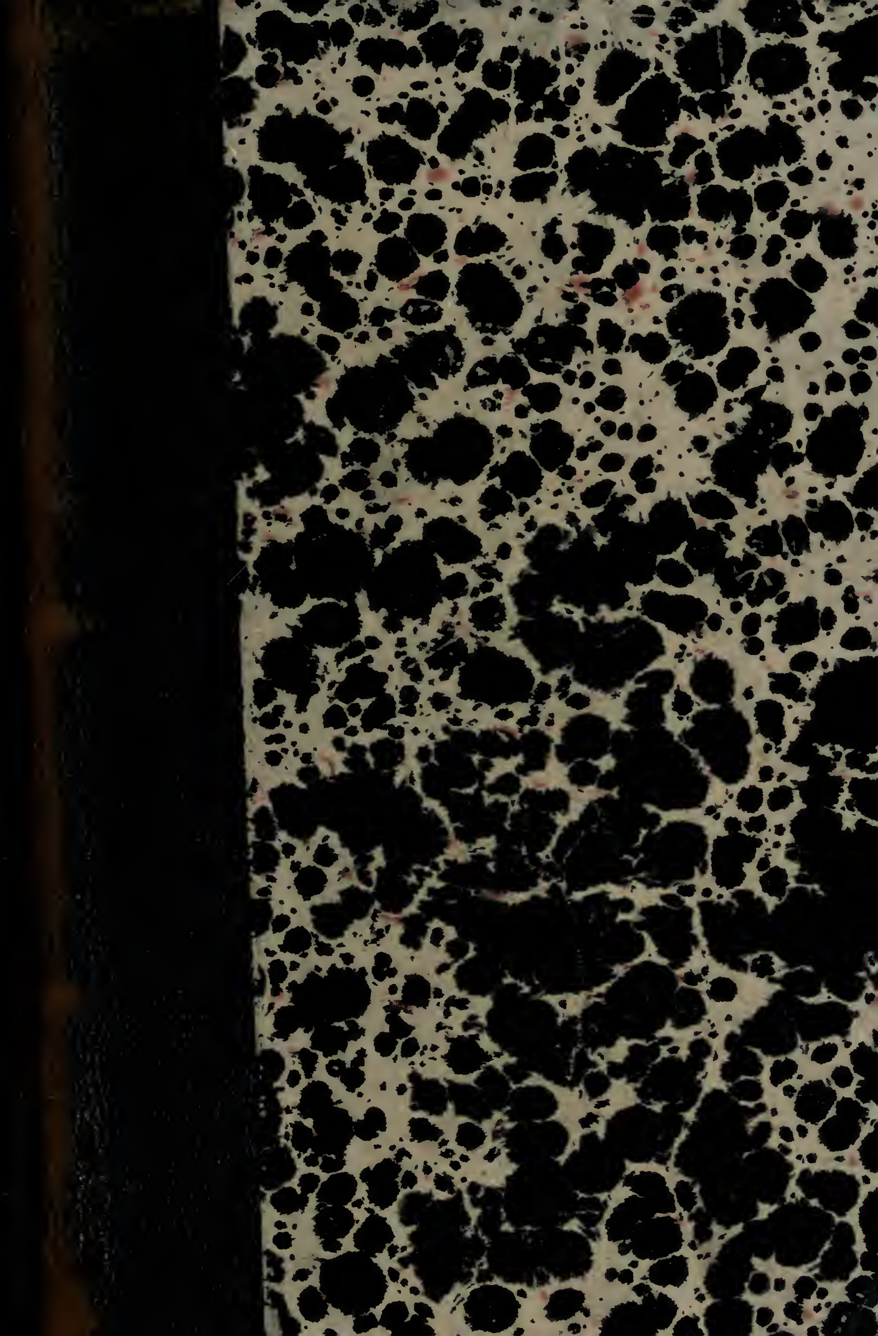
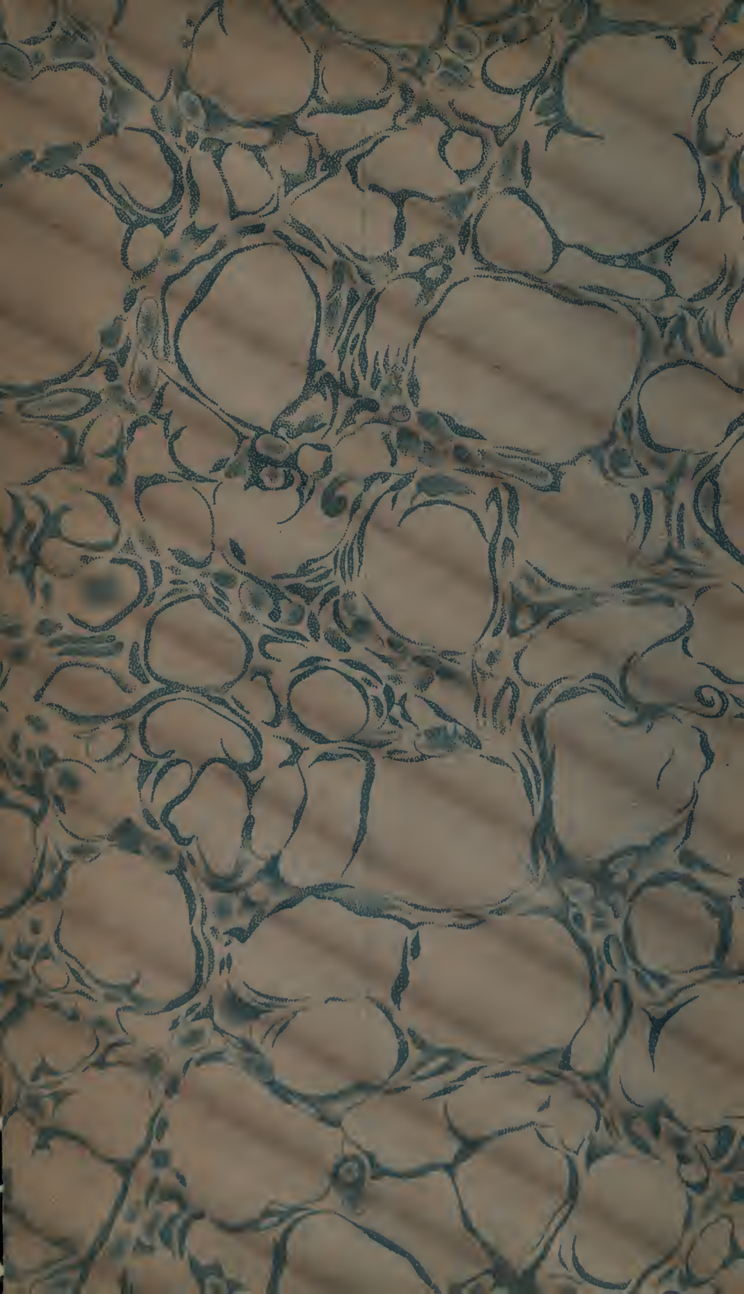






Il a été tiré de cet ouvrage

20 exemplaires sur papier de Hollande, numérotés 1 à 20.

LA VIE AU THÉATRE

QUATRIÈME SÉRIE

1913-1919

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur en 1919.

DU MÊME AUTEUR

OUVRAGES SUR LA GUERRE

Le Chevalier de l'air. **Vie héroïque de Guynemer.**
La Chanson de Vaux-Douaumont. — I. **Les Derniers Jours du fort de Vaux** (9 mars-7 juin 1916).
La Chanson de Vaux-Douaumont. — II. **Les Captifs délivrés** (Douaumont-Vaux : 21 octobre-3 novembre 1916).
Trois Tombes.
La Jeunesse nouvelle.
Sur le Rhin.

ROMANS ET NOUVELLES

La Maison.
L'Amour en fuite.
La Petite Mademoiselle.
La Neige sur les pas.
Le Carnet d'un stagiaire.
La Robe de laine.
La Croisée des chemins.
Les Yeux qui s'ouvrent.
L'Écran brisé.
Les Roquevillard.

(Librairie Plon-Nourrit et Cie.)

La Nouvelle Croisade des enfants.

(Librairie Flammarion.)

La Peur de vivre.
Le Pays natal.
La Voie sans retour.
Le Lac noir.
Jeanne Michelin.
Une honnête femme.

(Librairie A. Fontemoing.)

ESSAIS DE CRITIQUE

***Les Pierres du foyer.**
La Vie au théâtre (1907-1909. 1909-1911. 1911-1913. 1913-1919). — 4 vol.
Portraits de femmes et d'enfants.

(Librairie Plon-Nourrit et Cie.)

Quelques portraits d'hommes. — Vies intimes.

(Librairie A. Fontemoing.)

Ames modernes (Librairie Perrin.)
Les Amants de Genève, édition de luxe. *(Épuisé.)*

(Librairie Dorbon aîné.)

THÉATRE

L'Écran brisé.
Un Médecin de campagne. En collaboration avec M. Emmanuel Denarié.

(Librairie Plon-Nourrit et Cie.)

EN PRÉPARATION :

Les Cloches intérieures, roman. **La Vie recommence**, roman.

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 24051.

HENRY BORDEAUX
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

LA VIE AU THÉATRE

QUATRIÈME SÉRIE

1913-1919

Le théâtre de M. François de Curel. — Le théâtre au front. — Paul Bourget. — Paul Hervieu. — Henri Lavedan. — Maurice Donnay. — Marcel Prévost. — Brieux. — Alfred Capus. — Abel Hermant. — Tristan Bernard. — Émile Fabre. — Henry Bataille. — Paul Claudel. — Robert de Flers et Gaston de Caillavet. — Francis de Croisset. — Sacha Guitry, etc, etc...

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

A MONSIEUR RENÉ DOUMIC,

CRITIQUE DRAMATIQUE

Mon cher ami,

Je vous écris de la maison de campagne qui est dépeinte dans la Peur de vivre. *C'est là qu'ayant ouvert, il y a bien des années, le* Journal des Débats, *j'eus la surprise d'y trouver sous votre signature un article consacré à ce roman dont vous vouliez bien louer la probité réaliste.* Les Débats *me portaient chance : déjà, M. André Hallays y avait analysé avec sympathie mon premier ouvrage,* le Pays natal. *Depuis ces temps éloignés qui étaient presque ceux de mes débuts dans les lettres, votre amitié d'aîné m'a donné tant de témoignages que je ne saurais que mal transcrire ici ma gratitude. Je ne rappellerai que le premier parce qu'il fut l'origine de cette amitié qui s'est développée dans ce salon de la rue Jacob dont l'accueil fut si délicat et charmant quand je débarquai de ma province.*

Depuis que la fantaisie ailée de M. Fernand Laudet, directeur de la Revue hebdomadaire, *m'a confié à cette aimable et vivante revue la critique dramatique,*

je me suis rencontré plus d'une fois, je dirai presque toutes les fois, avec vos jugements de la Revue des Deux Mondes, *dans la défense de notre théâtre contre l'invasion des barbares, et contre les excès de toute nature qui le menaçaient. Vous apportiez dans cette défense, avec votre courtoisie et votre mesure, votre manière précise, nette, lucide, qui va droit au but et qui découvre sans peine les artifices littéraires et les erreurs romantiques. J'y mettais plus de détours, mais nous nous retrouvions au bout du chemin que vous aviez suivi sans broncher, tandis qu'il m'arrive de battre la campagne dont chacun sait que je raffole. A vrai dire, la critique dramatique des revues diffère un peu de la critique des journaux, sauf, peut-être, de la critique des lundistes. La critique des journaux a plus de bienveillance ou plus de scepticisme, mais l'autre a peut être le dernier mot ; du moins n'accorde-t-elle pas au théâtre un traitement de faveur et ne relègue-t-elle pas la critique littéraire au dernier plan.*

Voici douze ans que M. Laudet a fait de moi un critique dramatique. Mais il y eut une interruption dont ce volume — le quatrième de la série — porte la marque. De 1914 à 1918, je n'ai pas mis les pieds au théâtre. Il est vrai que le théâtre est venu aux armées. Au retour nous trouvâmes que rien n'avait changé sur la scène. Le monde avait été ébranlé, bouleversé, remanié : on jouait à peu près les mêmes pièces. L'année nouvelle nous apportera-t-elle des nouveautés en rapport avec ces bouleversements ? A l'heure même où j'écris, on reprend le Vieux marcheur, l'Épervier, le Voleur, les Sentiers de la vertu *qui furent des succès d'avant-guerre.*

Le théâtre est-il voué à l'immobilité? Le public le pourrait orienter. Mais il n'y a plus de public. Le public actuel ne réagit pas, accepte tout, subit tout. Lui s'est renouvelé. Il porte la trace de cette révolution des fortunes qui a accompagné et suivi la guerre. Il marque l'accession de toute une classe nouvelle à des plaisirs supérieurs ou qui pourraient être supérieurs. Le goût de cette classe n'est pas encore formé. Cependant la belle œuvre française qui s'emplirait comme un beau vase de notre esprit national, révélerait à chacun la nouvelle âme collective et rétablirait en un instant l'accord entre le pays, la scène et notre tradition dramatique. Un Rostand, avec tous ses défauts de préciosité et ses feux d'artifice, eût été de taille à l'écrire : il avait le souffle et l'amour. Souhaitons et attendons le poète inconnu...

Henry BORDEAUX.

Chalet du Maupas, le 20 octobre 1919.

PREMIÈRE PARTIE

1913-1914

OCTOBRE 1913

Renaissance : *L'Occident*, pièce en trois actes, de M. Henry Kistemaeckers. — Vaudeville : *Le Phalène*, pièce en quatre actes, de M. Henry Bataille. — Théâtre Antoine : *Le Procureur Hallers*, pièce en quatre actes, de MM. de Gorsse et Louis Forest, adaptée d'après Paul Lindau.

I

C'est une disgrâce annuelle de quitter la campagne douce et dorée d'automne pour regagner la boue de Paris, d'abandonner les courses sur les sommets rocheux des Beauges ou dans les forêts de la Chartreuse, pareilles en octobre à une prodigieuse tapisserie au fond de pourpre, pour des décors de théâtre, une campagne de carton où l'air ne vibre pas, une mer immobile et muette.

Dans une de ses dernières chroniques de *l'Illustration*, où, de plus en plus, s'affirment, comme chez M. Alfred Capus, une sorte de philosophie bienveillante et ironique ensemble, un goût des choses naturelles, une lassitude des artifices et des fards dont se compose, pour une bonne part, la vie parisienne, M. Henri Lavedan mimait cette disgrâce annuelle, en imaginant que nous portons en nous deux hommes, comme le procureur Hallers : l'homme de la ville et l'homme des champs.

L'homme des champs, débarquant à Paris, trouve chez lui un individu qu'il ne reconnaît point, et qui lui sourit le plus aimablement du monde, et c'est le *moi* qu'il a laissé en partant et qui est resté au logis, gardant les meubles. Il commence par repousser ce *double* gênant, qui ne lui ressemble point comme un frère, et il lui objecte sa vie de là-bas, si calme, si paisible, où il pouvait « réfléchir, méditer, suspendre une lecture et suivre un rêve errant, profiter d'une aurore et regretter un soir ». Il lui adresse même cette parole terrible : *Je ne me souviens de moi-même que quand je t'oublie.*

L'autre continue de sourire. Il sait bien qu'il aura le dernier mot, et que le moment approche où, tout rafraîchi et ragaillardi par quelques mois de grand air dont il ne s'est point douté, on le sortira, on le promènera, on le laissera aller, venir, parader, briller. Et il se moque de son camarade ahuri :

« ...Deux jours ne s'écouleront pas sans que tu te renies. En une heure, aussitôt rentré, tu perdras jusqu'au souvenir de la belle nature. A la descente du train, tout sera balayé en toi par l'ouragan quotidien de la ville... Et ton travail d'*ici*, de la ville, de ton cabinet exigu et encombré, te ressaisira sans répit ; ton travail coupé, haché, morcelé, cerné de toutes parts, attaqué par tous indifféremment, par ton meilleur ami comme par l'importun, par le quémandeur, par l'inconnu, par ton domestique, par chacun des tiens, par celui qui entre, qui sonne, qui entr'ouvre ta porte, par la visite, le téléphone, la lettre, la dépêche, la facture, le mot porté, la réponse urgente « qu'on attend à la cuisine ». Et tu aimeras pourtant cette existence folle, affreuse et nécessaire ; tu l'adoreras

en la maudissant. Tu t'occuperas bien alors du coucher du soleil, de l'oiseau, du nuage et du petit mouton ! Tu jureras que rien n'est plus admirable que la Concorde et les Champs-Élysées, et les portiques des ponts sur la Seine, et l'île Saint-Louis, la Cité, la double tiare de Notre-Dame ! Et tu penseras : « A la bonne heure ! Aux champs, je « me rouillais. A regarder les bœufs pesants, mon « esprit et mon cœur engraissaient, ralentis... « Tandis qu'ici je maigris, je brûle, je produis, « j'agis ! Je me tue, mais je vis ! Je vis ! Je vis !... »

L'homme des champs est, chez moi, plus lent à mourir. Et la scène, qui, trop souvent, dans notre littérature, tient si peu compte de la réalité ordinaire, du vieux fonds naturel du pays, ou de l'éternel fonds humain, et lui substitue l'analyse d'un monde tout spécial, ne cesse guère de lui paraître un laboratoire, dont les appareils et les cornues fabriquent des sentiments et des idées aussi faux que les cheveux, les dents, le teint et les formes de tant de spectateurs chez qui la jeunesse même semble maquillée...



L'Occident ne me fera point changer d'opinion sur l'auteur de *l'Embuscade* et de *la Flambée*. M. Henry Kistemaeckers excelle aux combinaisons dramatiques. Il multiplie les coups de théâtre, il est ingénieux et fertile en ressources. Mais la moindre petite vérité d'observation ferait mieux mon affaire. La pièce que donne la Renaissance est un drame romantique mêlé à toutes sortes de préoccupations actuelles. Imaginez la Guanhumara

des *Burgraves* au milieu des *Petites Alliées* de M. Claude Farrère, faites un méli-mélo de la conquête du Maroc et de la campagne du *Matin* contre l'opium, du problème des races et du conflit de l'amitié et de l'amour, ajoutez-y quelques péripéties romanesques et, par exemple, de mystérieuses naissances élucidées, ce qui vaut à peu près les anciennes reconnaissances d'enfants, représentez nos officiers de marine tout au moins comme de piteux noceurs, sinon comme des malades et des massacreurs, et affichez tout à coup d'éloquents éloges de la discipline, du devoir et du sacrifice, et de cette salade se composera à peu près *l'Occident*.

Le lieutenant de vaisseau Cadière, après avoir été attaché au cabinet du ministre de la marine, vient reprendre son commandement à Toulon. Il ne revient pas seul, il ramène avec lui sa maîtresse, Hassouna ben Ouadénine, une Marocaine qu'il a ramassée au *Rat-Mort*, à Montmartre, où elle dansait. Ses camarades et les petites amies de ses camarades lui font fête. C'est une marine de guinguette et de bal Bullier, et Cadière nous paraît un peu mûr pour ce genre d'existence. Parmi ces camarades, le plus jeune est le plus sinistre. Il s'appelle Arnaud Merronay de Saint-Guil, est fils et petit-fils d'amiraux, mais il est las et désenchanté de son métier et veut démissionner. Cadière, qui l'aime d'une amitié paternelle ou fraternelle, le remonte par le moyen d'un récit héroïque. C'est très bien. Cependant, le jeune Arnaud, à qui l'usage de l'opium laisse peu de volonté, admire d'un peu trop près la belle Marocaine. Celle-ci va se servir de lui pour la vengeance qu'elle médite. Elle a appris, en effet, d'un mar-

chand de tapis, que sa tribu a été massacrée sur la côte par les obus tirés de *la Fraternité* que commandait le lieutenant Cadière. Son amant a été le bourreau de sa famille. Il l'a été du moins sans le savoir. Ensuite, quand a-t-on massacré sans risque une tribu tout entière dans la dernière guerre au Maroc?

Au second acte, les petites alliées accourent chez Hassouna, que Cadière a installée luxueusement au bord de la mer : elles veulent savoir des nouvelles. L'enseigne Merronay n'a pas reparu et va être déclaré déserteur. La fâcheuse coïncidence d'un vol à bord complique son cas. Ces dames, généreuses, offrent leurs bijoux pour la somme que Cadière a déjà offerte au commandant du bâtiment assez inconsidérément, car c'est croire le jeune homme coupable, ainsi que le fait remarquer avec beaucoup de sens le commandant Lignères. Seule, parmi ces inquiétudes, Hassouna demeure indifférente, et l'on commence de soupçonner qu'elle pourrait bien avoir joué un rôle dans la disparition de Merronay. Cadière, qui l'interroge, découvre sa haine. Celle qu'il abritait sous son toit était une ennemie. Je vous fais grâce de quelques considérations ethniques, d'ailleurs très problématiques, sur l'individualisme oriental opposé à la solidarité occidentale. Cadière veut enfoncer une porte que garde Hassouna : il croit trouver son ami Merronay, et du placard il extrait le marchand de tapis.

Par le marchand de tapis qu'il épiera, il saura la vérité. Hassouna a séduit Merronay, s'est promise à lui, va partir avec lui pour Gênes. Ce sera sa vengeance : elle fera souffrir Cadière dans son

sentiment le plus cher, dans cette tendre amitié qui était le meilleur de son cœur, et aussi dans sa foi professionnelle, puisqu'il n'aura pu empêcher son ami de déserter et de s'avilir. Mais Cadière survient au moment où les deux amants vont s'embarquer. Vous pensez bien que c'est la grande scène. Ce qui la complique, c'est qu'il n'y a pas que de l'amitié entre ces deux hommes qui se déchirent : Arnaud Merronay soupçonne Cadière d'être son père, car Mme Merronay mère était de mœurs si faciles qu'elle est demeurée légendaire dans toute l'escadre ; or Cadière serait plutôt son frère, parce que M. Merronay père se consolait avec Mme Cadière mère. Sont-ce les mœurs de la marine? Naturellement, les petites amies valent mieux que les épouses légitimes. Avec ces épouses légitimes, le problème des naissances devient si complexe. Heureux temps où la recherche de la paternité était interdite ! Que ne l'est-elle du moins au théâtre? On y gagnerait de ne pas tant se tourmenter sur l'origine de chaque personnage de M. Kistemaeckers. Je ne sais rien de plus désagréable que cette scène où deux hommes sont amenés à fouiller le passé de leur mère. L'heure presse cependant : Arnaud Merronay partira-t-il? On entend les sonneries qui appellent au feu opportunément. Le feu a pris à bord. Arnaud abandonnera-t-il son poste dans le danger? Cadière lui a apporté sa veste d'officier. Le jeune homme, vaincu, la remet aussitôt, il court au feu avec son ami. Hassouna, restée seule, abandonnée, se soumet à son destin. — C'était écrit, dit-elle. — Ah ! si, du moins, c'était bien écrit !

Il faut louer, en cette occasion, le grand talent

des deux principaux protagonistes, car ils réussissent à donner à cette pièce une apparence de force et d'émotion, M. Tarride (Cadière) est tour à tour bonhomme, familier, indulgent, violent, ardent, autoritaire, et Mme Suzanne Després (Hassouna) interprète la Marocaine avec un mélange de mystère et de sauvagerie. Et puis, avec elle, on ne perd pas une seule syllabe, et aujourd'hui la plupart des acteurs articulent si mal.

II

« Théâtre maladif, disais-je du théâtre de M. Henry Bataille, la dernière fois que je l'étudiais, encombré de physiologie, d'une action très puissante sur les systèmes nerveux débilités, toujours un peu agaçant pour les organismes sains, et à qui le renouveau physique et moral dont nous sommes les témoins pourrait bien être défavorable. » Je ne prétends pas jouer les Cassandre, et la réaction que je prévoyais était fatale. Cependant les sophismes individualistes et romantiques s'étalaient bien plus dans *la Vierge folle*, qui reçut un accueil enthousiaste, que dans *le Phalène*, et les audaces en étaient bien plus choquantes parce qu'elles s'attaquaient à un ordre éternel, tandis que celles du *Phalène* ne sont que le témoignage du déséquilibre qui atteint un cerveau et un cœur quand ils ne s'appuient, pour vivre, que sur le désespoir et la volupté.

Comme celui de *la Marche nuptiale*, le sujet du

Phalène est magnifique et à demi manqué. C'est le heurt de la jeunesse et de la mort dans une âme païenne, c'est-à-dire dans une âme incapable de se détacher du corps qui la recouvre. Voici une jeune fille, Thyra de Marliew, qui a reçu de beaux dons naturels : la passion de l'art s'ajoute chez elle à la séduction physique. Elle a le droit d'aspirer à la gloire, elle est amoureuse et aimée. Sa destinée semble tendre à la perfection. Elle veut être heureuse et immortelle. Pour la combler, il ne faut pas moins que cela. La vie déborde en elle, comme l'eau dans ces vases toujours rafraîchis que remplit une fontaine en chantant. Elle apprend brusquement qu'elle est condamnée, qu'un mal incurable la mine intérieurement, et qu'un terme prochain est fixé à cette vie incessante dont elle attendait tout. Que se passera-t-il en elle? Que va-t-elle faire du temps qui lui reste? N'est-ce pas un beau drame qui va se jouer dans cet être presque neuf, chez qui tout prend soudain une importance et une signification?

Drame qui s'est joué véritablement plus d'une fois, et dont les exemples connus ne manquent pas. Rappellerai-je cette exquise Marie Bashkirtseff, dont la mystérieuse mémoire fut chère à toute une jeunesse, du temps que j'étais étudiant? Elle incarnait de nouvelles modes de sentir, l'existence cosmopolite, la vie intellectuelle et la vie sentimentale à outrance, l'alliance russe et la côte d'Azur ; et Barrès, qui la célébrait dans *le Culte du moi*, l'appelait Notre-Dame-du-Sleeping-car. On portait des fleurs à la grille de sa chapelle au cimetière de Passy. Elle était morte à vingt-trois ans et, dans le tragique combat de ses dernières années, l'amour

de l'art l'avait peu à peu emporté sur tout autre sentiment. Elle avait pu croire que ce feu la consumait, quand le mal gagnait sur elle à chaque jour. Avant que la nuit vînt, elle se hâtait. Quelques tableaux de vie populaire, *le Meeting d'enfants*, qui est au Luxembourg, et quelques pages de journal, voilà ce qu'elle laissait pour son immortalité. Elle laissait pourtant davantage : le souvenir de cet élan qui l'avait redressée contre la mort, quand les condamnés se couchent d'habitude pour mourir.

Une autre jeune fille fit mieux que Marie Bashkirtseff. De son lit de douleur, la petite Adèle Kamm arrêta six années de suite la mort pour avoir le temps de se composer une belle vie. Et quand, trop réduite et brûlée, elle eut décidément perdu ce pouvoir, elle sourit à la visiteuse comme à une amie qui a eu la gentillesse de rester à la porte et d'attendre qu'elle eût achevé son chef-d'œuvre. Adèle Kamm, dont M. Paul Seippel a écrit avec une émotion concentrée l'émouvante biographie, était une très belle jeune fille de Lausanne. L'amour aussi lui souriait. Elle venait de se fiancer selon son cœur lorsque le mal se déclara, et le mal se déclara tout de suite sans rémission possible. Alors, ce fut, chez cette condamnée, le splendide travail du renoncement. Elle traversa, certes, successivement la période du désespoir, celle de l'engourdissement, celle de la lutte où l'on veut vaincre à tout prix, pour parvenir enfin à l'acceptation. Sûre de mourir bientôt, elle organisa sa vie. Elle n'admettait pas l'inactivité, l'inutilité. Le cercle se rétrécissait de ce qu'elle pouvait entreprendre. Chassée peu à peu

de tout le domaine matériel, elle se réfugia dans le domaine moral, qu'elle vit peu à peu s'élargir. Et cette mourante se chargea de relever les autres malades, de leur apprendre à supporter leurs maux. Elle porta d'autres croix, et la sienne lui parut légère. De la chambre qu'elle ne pouvait quitter, elle envoyait sa pensée à ceux, à celles qu'elle soutenait. A cause d'elle, on souffrait mieux, ou plutôt on utilisait sa souffrance, et l'on y trouvait la paix. Les médecins ne comprenaient pas qu'elle vécût. Mais il faut peu de force physique pour suffire à supporter tant de force intérieure. Elle n'appelait ni n'écartait la mort. « La vie et la mort, a-t-elle pu dire, me sont une même joie. »

Mais Thyra de Marliew est incapable d'être une artiste ou une sainte. Ni la religion ni l'art ne seront là pour lui permettre de subir, sans être brisée, le choc qui l'attend. A-t-elle seulement une âme? Pas un instant, pas une fois on ne la verra préoccupée d'une idée religieuse, hantée de l'au-delà. Cette jeune fille, que l'on croyait si bien douée, est effroyablement bornée. Je la crois surtout amoureuse d'elle-même. A quel monde appartient-elle? On ne le démêle point très nettement. Bien des points demeurent obscurs dans l'œuvre de M. Bataille, encombrée de trop de personnages, de trop d'habiletés scéniques, de trop de lyrisme. Sa mère est-elle une aventurière? Il faut le croire, si l'on veut admettre la conversation de Mme de Marliew et de Philippe de Thyeste, au second acte. Dans tous les cas, elle appartient à ce monde cosmopolite qu'on rencontre dans les endroits à la mode, à Nice et sur la côte d'Azur, dont on ignore les origines, qu'on reçoit sans contrôle, et qu'on

peut toujours supposer chargé de tares et en marge de la vie régulière. Enfant gâtée, libre, trop libre, Thyra veut conquérir une gloire de sculpteur, et elle est fiancée au prince de Thyeste. Vaguement inquiète d'un malaise qu'elle ne s'explique pas, elle emprunte une robe et un chapeau à sa femme de chambre, et, déguisée en femme du commun, elle s'en va à la consultation d'un hôpital pour savoir la vérité. C'est la démarche que fait Christiane pour son fils dans *les Rois en exil.* La verité, c'est qu'elle est tuberculeuse incurable et n'en a que pour cinq ou six ans. Nous n'aurons l'explication de cette sortie et de ce déguisement qu'au second acte : ce recul est peut-être excellent au point de vue dramatique, mais ne l'est pas au point de vue psychologique. Ce qui nous intéresse dans *le Phalène,* c'est la réaction de la jeunesse contre la mort, et pas autre chose. La conduite de Thyra ne doit pas nous proposer des énigmes, mais nous offrir le spectacle direct de son trouble et de son angoisse. Une seconde critique s'impose : la légèreté des prémisses posées. Ce médecin n'est pas infaillible, et le délai qu'il accorde est assez long pour autoriser tous les espoirs. Six ans, cela paraît presque une vie à la jeunesse. C'est le danger de l'introduction de la physiologie dans l'art qui se trouve ainsi soumis à un contrôle scientifique. Lorsque Thyra rentre de la fatale consultation, nous la voyons réclamer anxieusement à son maître, le sculpteur Lepage, un verdict exact sur la statue qu'elle achève. — Combien de temps lui faudrait-il travailler pour faire quelque chose de bien? — Cinq ou six ans, déclare Lepage. — C'est le même délai que l'autre lui assignait. La mort

risque de gagner l'art de vitesse. Alors Thyra détruit son œuvre : elle ne touchera plus à l'ébauchoir. Il lui reste l'amour. Mais elle ne peut plus, loyalement, être la femme de Philippe. Sans lui en révéler la raison, elle rompt ses fiançailles, et Philippe s'éloigne, rugissant, exaspéré dans sa tendresse, ne pouvant admettre cette rupture à quoi il attribue les pires causes. Thyra, en quelques instants, a saccagé tout ce qui faisait sa joie. Le désespoir l'envahissant, elle veut s'étourdir.

Pour comprendre la suite, il est indispensable de répéter que, pour une Thyra, il n'est que la joie matérielle. Toute une littérature de femmes, ces dernières années, a célébré comme une idole cette joie matérielle. Elle l'a appelée *la vie.* Elle l'a couverte de roses, selon la mode antique. Pour elle, vivre n'a plus signifié que jouir. La gloire même n'a plus été l'effort de création et le goût de la durée, mais la jouissance immédiate de la célébrité. Elle a dépassé la formule païenne de Ronsard : *Cueillons dès aujourd'hui les roses de la vie,* qui implique une soumission aux saisons et l'acceptation de se plier aux invitations de l'automne et du soir quand elles s'annonceront. Elle stérilisera les fleurs qu'elle aura cueillies. Pour une Thyra, il n'y a ni spiritualité, ni piété, n éternité, il n'y a que des réalisations. Elle a pu s'imposer un lourd travail artistique, mais c'était pour en profiter. Puisqu'elle n'en profitera pas, elle préfère y renoncer. Elle a pu se réserver intacte, au milieu de toutes les audaces de spectacles et de pensées. Mais c'était pour mieux goûter la douceur de l'amour. Puisqu'elle renonce aussi à cet amour, que lui reste-t-il? La vie n'était pour elle qu'une

volupté arrangée, son attente n'était qu'un sacrifice à la volupté. Elle n'aura pas la volupté de domination et d'amour qu'elle avait rêvée. Mais abandonnera-t-elle, pour autant, cette joie matérielle qui représente pour elle la vie? Allons donc, elle la prendra seulement de la qualité la plus basse.

La distance qui sépare d'habitude la pensée de l'action, la menace de la mort aura pour effet de la supprimer. Renan l'a montré dans *l'Abbesse de Jouarre*, mais, dans *l'Abbesse de Jouarre*, c'est tout de même l'amour qui triomphe des lois et du devoir. Tandis que la menace de la mort fait apparaître chez Thyra, fait remonter à la surface le fond égoïste, qui se dissimulait sous de jolies apparences mondaines chez une jeune fille dépourvue de toute vie morale et dont la pudeur n'était retenue que par la certitude de l'avenir. De quelle écœurante platitude est l'étourdissement de Thyra ! Elle se fait conduire au bal des Quat'z'Arts, demi-nue, en Salomé, par un louche compagnon, Lignières, dilettante livré à toutes les curiosités et prêt à toutes les complaisances ; elle s'y offre en spectacle, elle s'y grise, et finalement elle s'en va avec un inconnu.

Une Aimée Desclée pouvait subir ainsi, par un retour de son passé fangeux, l'esclavage immédiat de la chair, mais une jeune fille qu'on nous représentait marchant dans la vie avec indépendance et dignité ! C'est la rançon de cette confiance qui autorisait toutes les libertés et qui n'était protégée que par le culte de soi-même. Il suffit d'une faiblesse, il suffit de la peur, pour qu'en un instant s'écroule le pauvre échafaudage de ces défenses personnelles, qu'aucune force objective, ni divine

ni familiale, n'étayait. Et une Thyra rentre chez elle, souillée, honteuse, dégoûtée. La mort a commencé de faire son œuvre en elle.

Le prince de Thyeste, son fiancé éconduit, l'a epiée, l'a suivie. Il la précède à l'hôtel de Marliew, où il trouve une mère en détresse, inquiète de l'absence de sa fille. Et c'est, alors, la scène la plus choquante, la plus atroce du monde. Il met lui-même la pauvre femme au courant, et sans ménagement, et avec la dernière crudité, des mœurs de Thyra. Et Mme de Marliew ne le jette pas à la porte. Déjà, dans *la Vierge folle*, et en somme dans tout le théâtre de M. Bataille, les parents jouaient des rôles invraisemblables et dégoûtants. La paternité, la maternité, l'amour filial, qui ont inspiré à l'art antique tant de figures d'une pathétique noblesse, nos auteurs, au théâtre, ne savent guère que les bafouer, comme si l'homme qu'ils analysent était, par un phénomène bizarre, né tout seul, sans liens avec le passé humain, sans aucun sentiment naturel et dans un état continu de frénésie amoureuse. Après tout, Mme de Marliew est, sans doute, une de ces mères de côte d'Azur dont les filles savent opportunément se débarrasser et dont le rôle est excessivement réduit. Mais voici Thyra qui rentre. Son ex-fiancé l'accable de son mépris. Elle lui avoue la consultation, la condamnation. Elle a voulu mettre l'irréparable entre elle et lui. Sa prostitution fut magnanime ! Le prince s'en va, mais il revient. « En te voyant céder à ta nature, ne crois pas que je t'aimerais moins, dit le Sardanapale de Byron, oh ! non, et peut-être même, qui sait? je t'aimerai encore davantage. » Ainsi l'héroïne de *la Visite de*

noces de Dumas n'a qu'à se laisser attribuer les pires égarements pour que son ancien amant revienne à ses pieds, réclamant sa part du festin que, seul, il avait dédaigné. Il faut de la boue à certaines amours. Et Philippe demande, sans retard, à Thyra d'être sa maîtresse. Les quelques années qui restent à vivre à la jeune fille, ils les emploieront au plaisir. Thyra, quand le rideau tombe, est déjà consentante. Elle est si pressée de vivre qu'elle n'a plus de pudeur. Il n'y a plus d'être moral chez cette femme : c'est un bel animal lâché !

Les deux derniers actes sont trop stylisés. De plus en plus nous nous éloignons de la vérité humaine, et ce beau sujet de la jeunesse et de la mort ne sera plus qu'un prétexte à des tirades poétiques, par instants éclairées d'un feu sombre qui brille comme un phare sur les eaux, et d'autres fois déclamatoires et vaines. Philippe et Thyra ont voyagé pendant deux ans. Leur yacht, *l'Atalante*, les a déposés sur les côtes de la Sicile, où ils ont retrouvé d'illustres voyageurs, une reine errante, Éléonore de Hongrie, pareille à cette *impératrice de la solitude* dont un petit Grec ingénu et pratique, Christomanos, publia les conversations panthéistes, la duchesse d'Osque, cousine de Philippe, un poète anglais, et, par surcroît, Lignières et Mme de Marliew. Tout ce monde se réunit et s'accorde. Les impératrices errantes et les mères complaisantes recueillent pareillement les couples illégitimes. Au bord de la mer où sont des stèles funéraires, c'est une orgie de poésie. Éléonore, à qui Thyra se confie, lui conseille l'acceptation. « Quand on ne peut être heureux à sa guise, tra-

duirait Christomanos, il ne reste qu'à aimer sa souffrance. Cela seul donne le repos, et le repos, c'est la beauté de ce monde. » Mais Thyra a trop peur de l'immobilité qui l'attend pour ne pas tourmenter son cœur avide. Qu'est devenu son bonheur après ces deux ans? Philippe se détourne d'elle, Philippe redoute la contagion, Philippe n'aime plus une malade. Et cela est logique, et cela pourrait être d'une terrible cruauté. Celui qui ne cherche que la jouissance, l'égoïsme et la cruauté le guettent. Dans tout cet acte, ne compte réellement, pour la psychologie de l'œuvre, que cette scène entre les deux amants déchirés que la mort sépare à l'avance, eux qui avaient limité leur amour à la terre.

Plus stylisé, plus conventionnel encore est le dernier acte. C'est la mort de Thyra dans une sorte de banquet imité de l'antique, sauf que le champagne et les tziganes remplacent la métaphysique de Platon. O obsession des palaces, et comment la beauté et le luxe de l'existence ne peuvent-ils s'imaginer que dans la plus banale et la plus lugubre des fêtes ! Est-ce pour nous faire savoir que les combinaisons et les décors du plaisir sont lamentablement bornés ! Une Thyra, qui veut épuiser les joies de la vie, commence au bal des Quat'z'Arts pour finir à quelque Ritz désolant. Elle a réuni ses meilleurs amis, son maître Lepage, le poète anglais, Lignières. Philippe l'a quittée, mais elle attend Philippe qu'elle a convoqué et qu'elle voudrait voir une dernière fois. Et Philippe ne vient pas ; il a d'autres amours, moins dangereuses, plus saines. Alors, la partie est jouée, il faut en finir. Afin de laisser d'elle un parfait sou-

venir, elle se montre sans voiles à ses invités. « La perfection et la beauté absolues, écrivait Marie Bashkirtseff dans son journal, anéantissent et même empêchent le blâme de naître, et par conséquent suppriment la pudeur. » Elle est si attachée à son corps qu'il faut qu'elle en impose les formes avant de les détruire. Et tout en causant, — oh ! pas de l'au-delà, ni de l'âme, ni de tout ce qui fait l'honneur de la pensée humaine et sa noblesse, — elle se tue d'une piqûre de poison. Ses amis lisent sur son cadavre une belle lettre bien écrite.

Dénouement romanesque, dénouement d'artifice. La réalité en exigeait un autre, plus hardi. Mais M. Henry Bataille arrange la réalité en frise décorative. La maladie, d'habitude, imprime sa marque sur sa proie. Quand on croit lui échapper, elle apparaît, hideuse. Comment ne voit-on jamais son spectre se dresser devant Thyra, toujours belle, toujours errante, toujours demi-nue? Cette lutte effroyable entre la jeunesse et la mort, pourquoi n'en suivons-nous pas les phases? Les amours de Thyra, pourquoi nous sont-elles données comme pareilles aux autres amours? L'aversion, le dégoût de Philippe, il fallait que nous les vissions grandir comme il fallait que dans les yeux de Thyra nous vissions croître l'épouvante, — l'épouvante de l'étreinte fatale et surtout l'épouvante de sa chair touchée en détail, avant l'échéance. Cela eût été autrement tragique qu'une conception romanesque de la maladie n'imposant aucune gêne apparente. Et, à mesure que cette épouvante eût davantage obscurci l'âme charnelle de Thyra, elle eût été plus ardente au plaisir, — plus ardente en même

temps que plus repoussante. Elle avait débuté au bal des Quat'z'Arts : elle avait été jusqu'à perdre d'un coup toute fleur de pudeur et de dignité ; elle était descendue jusque-là ; il fallait que, par un juste retour, elle fût ramenée à son point de départ et qu'elle dégringolât de plus en plus bas. Ce serait trop commode, en vérité, si l'on s'arrêtait à sa guise dans le chemin du vice. Il n'en est pas ainsi dans la vie. La descente, pour qui a perdu tout point d'appui, soit en soi-même, soit hors de soi, est quasi fatale. M. Gabriele d'Annunzio, qui stylise, lui aussi, la réalité, ne la fausse pas du moins et ne s'arrête pas à mi-côte. Dans ce sens, l'horrible dénouement de *Forse che si forse che no* est un exemple de la vérité en art. Il est allé jusqu'au dernier échelon où conduit la volupté qui n'a pas de frein. Une Thyra, telle qu'elle nous est présentée, issue d'un milieu cosmopolite suspect, sans aucune vie morale, qui n'aperçoit dans l'existence qu'un but de sensualité amoureuse et de domination, et que la menace de la mort détraque, est vouée aux pires déchéances.

Le Phalène, magnifique sujet à demi manqué, je le répète, contient néanmoins de pénétrantes analyses d'un néo-paganisme morbide. Cet état de nihilisme moral a existé, il existe encore. En vain M. Bataille a-t-il tenté de le parer d'une poésie douloureuse et de rythmes blessés ; on en aperçoit la nudité, qui, moins fortunée que celle de Thyra, est déjà toute réduite et desséchée.

Le rôle écrasant de Thyra, Mme Yvonne de Bray le porte sans plier. Elle en exprime surtout le caractère affamé de volupté et le désespoir amoureux.

III

« Le procureur Hallers, magistrat de haute allure, s'est usé au travail, et, dans son cerveau surmené, tout à coup une partie de son intelligence, celle qui en nous contrôle, équilibre les actes journaliers, s'abolit et sombre. Il est alors le sujet d'hallucinations, d'autant plus singulières qu'elles sont logiques dans le temps et dans l'espace. Chaque soir, quand sa raison l'abandonne, le procureur Hallers se transforme en chef de bande. Or, tant qu'il est lucide, le magistrat n'a aucune mémoire des actes qu'il commet comme apache, et apache, il ne peut se souvenir d'aucun des moments de son existence de juriste. Il vit comme si deux hommes très différents habitaient en lui, sous le même crâne, n'ayant d'autre lien entre eux que l'enveloppe corporelle, qu'ils dominent à tour de rôle. »

Ainsi l'un des heureux auteurs du *Procureur Hallers*, M. Louis Forest, résume-t-il le singulier sujet du drame qu'il a adapté de l'allemand, avec M. de Gorsse. A vrai dire, l'auteur allemand, M. Paul Lindau, n'a pas inventé ce sujet, qui est déjà traité dans une nouvelle de Stevenson, où l'on voit un médecin fort correct se muer chaque soir en une sorte de bandit. Mais l'invention, en art, est si peu de chose. Et puis, la dualité de l'être humain date sans doute du premier homme. Notre personnalité n'est pas si nette et définie qu'elle

ne chancelle par moments. Ne sommes-nous pas étonnés quelquefois des sentiments ou des idées qui nous viennent, des gestes que nous sommes prêts à faire, des actes que nous serions disposés à accomplir? Joseph de Maistre disait qu'il ignorait la conscience d'un coquin, mais que celle d'un honnête homme suffisait à son édification. Si l'on soulevait les masques que posent sur les visages l'hypocrisie, les conventions ou le désir, déjà ennoblissant, de l'honnêteté, ne serait-on pas surpris de ce qu'on verrait ou devinerait? Ce même homme, qui chez lui se montre délicat, bon, laborieux, est parfois tout différent dans un autre milieu, et quelle ombre envahit tout à coup sa vie d'apparence si nette et si droite? Quelle solitude que ces corps humains! disait Maupassant. Et aussi quelle obscurité et quelle contradiction que ces cœurs!

Mais *le Procureur Hallers* ne relève pas de la psychologie. Ce qui nous eût intéressé tout spécialement dans son cas, c'est de voir pas à pas ce dédoublement moral se réaliser, pour ainsi dire, matériellement. Voilà un homme de loi qui juge sans pitié les criminels, et il est hanté de désirs criminels. Il condamne sans rémission les apaches, et il n'a qu'une envie : vivre librement comme eux, hors la loi. Pour que *le Procureur Hallers* fût autre chose qu'un drame adroit et captivant, il aurait fallu que nous assistions petit à petit à la création d'un second être en lui, par la faiblesse ou la défaite de la conscience. Ces tentations, ce goût d'avilissement, cet éloignement de la régularité et de l'ordre qui peuvent intervenir dans toute existence humaine, peu à peu, chez cet homme

fatigué et énervé, nous les eussions vus prendre corps, naître à la vie. Tandis que le cas du procureur Hallers n'est qu'une tare physiologique, d'ailleurs imaginée. « Le public, ajoute M. Louis Forest, se demandera sans doute si un cas de personnalité alternante tel que celui du procureur Hallers peut s'offrir à lui dans la vie. Mais oui. On connaît à ce sujet des observations bien curieuses. Les savants les notent avec passion, car ils y découvrent, comme grossi au microscope, le mécanisme mystérieux de la pensée humaine. » On n'a jamais relevé encore, scientifiquement, ce cas de dédoublement ; on s'est borné à relever des cas innombrables d'hallucinations, de pertes de la mémoire, de phénomènes d'inconscience. Mais deux êtres distincts, alternant en nous sans se confondre, aucun travail médical ne l'a jamais révélé. C'est pourquoi une telle invention aurait surtout valu si elle avait souligné et symbolisé la lutte perpétuelle en nous de deux principes contradictoires, tour à tour vainqueurs ou vaincus.

La pièce mérite d'être vue. Elle est extrêmement pittoresque et dramatique. Au premier acte, nous voyons le procureur Hallers dans son cabinet de travail. Il est calme, il est sûr de lui, il affirme au docteur Feldermann et à l'avocat Arnoldy que, pour lui, la responsabilité absolue des criminels ne saurait être mise en doute sérieusement. Puis, demeuré seul, après un essai de travail, il s'endort. Il rêve, et voici que nous le voyons se dresser, revêtir une casquette et le veston usé de son secrétaire, prendre une expression de voyou de barrière, enjamber la balustrade et sauter dans le jardin.

A l'acte suivant, nous le retrouvons parmi des

apaches et des filles, ses nouveaux amis. Dans ce cabaret borgne, on l'a surnommé le Prince, à cause de ses allures raides et hautaines. C'est lui qui indique les coups à faire et qui dirige la bande. Le coup à faire, ce sera le cambriolage de la villa isolée du procureur Hallers. Il conduit l'expédition. Mais, tandis que ses soldats dévalisent l'appartement, sa crise arrive à son terme, et il disparaît dans un corridor pour remettre sa redingote et reprendre son air digne et compassé de magistrat. Pendant cette courte absence, la police a arrêté ses compagnons. Sans désemparer, et de la meilleure foi du monde, il leur fait subir le plus dur interrogatoire, au grand ébahissement des inculpés, qui, devant ce changement de rôle, n'en croient pas leurs yeux. Tout cela est très ingénieux, à la fois plausible, divertissant et vaguement effrayant. Un dernier acte de fortune, où le médecin et l'avocat s'efforcent de restituer au procureur la direction de son for interne, termine assez laborieusement la pièce, qui est merveilleusement machinée.

Elle vaudrait d'être vue, rien que pour Gémier. Gémier mime le dédoublement du procureur Hallers avec un art extraordinaire. On suit sur ses traits la montée, l'envahissement de l'expression criminelle, comme on regarde la marée recouvrir le sable du rivage et, plus tard, cette même marée se retire, laissant le sable fin à découvert. Il porte en lui deux hommes et s'étire de l'un à l'autre avec une souplesse féline. C'est une création tout à fait étonnante. Dans le bouge du *Canard boiteux*, Mlle Jane Marnac, déguisée en Rouchon la Rouge, chante du Moussorgsky d'une voix pathétique.

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1913

Voyage en Orient : Le roi bâtisseur. — La victoire sans ailes. — Une Française hors de France. — Les morts en marche.

I

LE ROI BATISSEUR

Sinaïa, ce 22 novembre 1913.

De Hongrie, pour entrer en Roumanie, on a le choix entre le fleuve et la montagne, entre les Portes de Fer du Danube et le défilé de la Prahova. La montagne a naturellement mes préférences : je ne puis voir un sommet sans désirer d'y grimper. Les Carpathes ne sont pas les Alpes, mais ils portent une belle crinière de sapins et de hêtres, et avec leur opposition de forêts, de douces pelouses et de rochers nus, ils ne sont pas sans rappeler le massif de la Grande-Chartreuse.

Ce défilé de la Prahova, qui aboutit à l'immense plaine valaque, riche et fertile, dont les moissons moutonnent jusqu'à la mer Noire, a de tout temps vu passer les gens de guerre, l'invasion des Turcs et leur retraite, la descente et la fuite des Autrichiens, sans compter les perpétuelles luttes des boyards qui se déchiraient entre eux. Au cœur de la vallée, à

Sinaïa, un monastère, fortifié comme une citadelle, fut bâti au dix-septième siècle par le spakar Michel Cantacuzène. Seul, dans cette solitude sauvage si souvent ensanglantée, son petit clocheton invitait à la paix et à la prière et s'offrait comme un asile.

Aujourd'hui, Sinaïa est une station climatérique où les belles dames de Bucarest viennent fuir, l'été, l'air étouffant de la capitale. Partout des villas s'étagent au-dessus de la rivière. Il y a même l'inévitable palace et le fatal casino, d'une architecture également déplorable. Il en est de cette vallée cachée comme de tant d'autres de la Suisse, que le tourisme a envahies et gâtées. C'est l'impression qu'emporte de Sinaïa le voyageur posté aux fenêtres du train. Qu'il descende, qu'il s'arrête, et son opinion changera.

On monte jusqu'au monastère, trop doré, trop joli, trop pimpant, et si aimable tout de même qu'on voudrait y loger plutôt qu'aux hôtels du bas. On passe sous un porche roman, la vallée est d'un coup supprimée, et c'est, alors, un pays nouveau. Au détour d'une allée, brusquement, voici le château royal du Pelesh au-dessus de ses pelouses et de ses terrasses. Ses larges bâtiments boisés et les flèches aiguës de ses tours se découpent sur la forêt de sapins noirs et jusque sur les murailles dégarnies des monts Bucegi couronnés de neige. Quelle surprise qu'une demeure de plaisance dans ce cirque aux dures parois ! Passe encore pour un monastère ! La clairière où l'on découvre la Chartreuse au pied du Grand-Som convient à des cœurs fatigués du bruit de la vie et avides de poursuivre en eux-mêmes une œuvre de détachement et de recueillement. Mais il faut, disait

Mme de Sévigné aux Rochers, une grande santé physique et morale pour supporter longtemps le voisinage des bois et leur isolement. Et la montagne, ici, s'ajoute à la forêt pour enfermer ses hôtes audacieux.

Il y a quarante ans, le roi Carol et la reine Élisabeth, passant par là, songèrent qu'il serait bon d'y séjourner et qu'un roi et une reine ont peut-être plus que les autres hommes besoin de mûrir leurs résolutions dans le calme de la nature. Et ils transformèrent ce désert. Mais pendant que le roi, utilisant la pierre et le bois, ébranlait tout le vallon du bruit des chars et conduisait une armées de terrassiers et de charpentiers qui mettait en fuite les esprits de la solitude et du silence, la reine Élisabeth — Carmen Sylva — recueillait ces esprits éperdus, apprenait d'eux les légendes que roulait l'eau du Pelesh et avec leur complicité suspendait comme des guirlandes qui couraient d'un arbre à l'autre, parmi ces lieux troublés par le travail de l'homme, les enchantements et les sortilèges. Et il est arrivé cette chose unique : l'édifice s'est construit sans rien détruire, et même, à mesure qu'il s'élevait, s'enrichissait le fond légendaire de la vallée et des monts.

Ces sommets, ces rochers sont habités par des ombres ou par des génies. Au pic du Désir (le Verful co Dor), c'est le berger à qui sa bien-aimée demanda, comme gage d'amour, — les jeunes filles sont exigeantes, et plus exigeantes que les femmes, parce qu'elles ne savent pas, — s'il passerait tout l'hiver là-haut, dans la neige, sans redescendre une seule fois ; qu'il y consentît, elle serait sa femme au printemps, et il y consentit, puisqu'il aimait. Il resta donc tout l'hiver dans la neige sans redes-

cendre, et, quand vint le printemps, sa bien-aimée vaincue voulut elle-même lui conduire son troupeau. Mais lorsqu'il entendit les clochettes de son troupeau et la voix de sa bien-aimée, il ne put supporter cette joie et il mourut. L'attente lui avait suffi. Si l'on a donné tout son effort, la vie n'est-elle pas remplie, et quelle joie vaudrait cet effort?

Plus loin, c'est Piatra Arsa (la Pierre Brûlée), la montagne qui est hantée par la belle Paouna. La bergère Paouna aimait un soldat, Tannas, et Tannas partit pour la guerre. Mais il aimait tant sa fiancée qu'il déserta pour la revoir. Il revint de nuit au village, et, quand elle le vit, elle se cacha le visage : — O honte ! mon fiancé est un lâche. Jamais je ne l'épouserai. — Et Tannas, repoussé, rejoignit sa compagnie. Il y eut une grande bataille, et Tannas n'en revint pas. Lors Paouna vint le chercher. Elle chercha parmi les morts, et elle le retrouva mourant et les yeux perdus. Elle l'emporta et le sauva. — Regardez, disait-elle au village, comme mon mari a été brave. Il a perdu les deux yeux. Je travaillerai pour nous deux. Tout est facile quand on a épousé un héros...

Les hêtres ont perdu leurs feuilles rouges, qui font un tapis de rouille à la forêt. Mais le soleil d'automne caresse les murs du château et, plus haut, les rochers presque roses des Carpathes.

Sur une plaque de bronze, dans le vestibule d'entrée, on a gravé quatre vers d'un poète roumain, Alexandri, dont voici la traduction :

Moi, le roi Carol, j'ai bâti,
De cœur et d'âme avec mon peuple,
En temps de guerre mon royaume,
En temps de paix ma résidence.

Dans le raccourci de ce quatrain se résume le règne de Charles Ier, roi de Roumanie. Il a été, il sera dans l'Histoire le roi bâtisseur. Est-il un plus beau titre de gloire? Construire, c'est là grande œuvre humaine, celle qui implique la confiance dans le temps, celle qui subordonne la pensée et la volonté à l'avenir, celle qui se projette en avant avec audace. Pièce à pièce, le roi Carol a dû construire son royaume livré aux divisions intérieures, menacé sur toutes ses frontières. Et, pour se reposer des soucis du trône, il bâtissait encore, il arrachait à la nature, morceau par morceau, quelques arpents de terre pris dans la forêt et la montagne.

En 1873 il achète le terrain. En 1875 il pose lui-même la première pierre avec ces paroles : *Que ce château s'élève et devienne le berceau de notre dynastie dans le pays!* Mais, de 1877 à 1879, les travaux sont interrompus, car c'est la guerre contre les Turcs. La paix signée après Plevna, le roi vainqueur retourne à Sinaïa, qu'il termine en 1883, mais qu'il reprend sans cesse, agrandissant une aile ou dessinant des terrasses, comme s'il ne pouvait se décider à abandonner la pierre, la bonne pierre solide qui dure plus que les hommes.

Il se plaît à orner son château de tous les trésors de l'art. Meubler une maison, c'est fleurir la pierre. Et les tableaux, qui sont pareils à des momies dans les musées, resplendissent dans leurs cadres lorsqu'ils décorent les murs d'un palais, entre les fenêtres qui ouvrent sur la verdure ou le ciel. Je n'épuiserai pas la galerie de Sinaïa. Mais le roi voulut bien me conduire lui-même dans son cabinet de travail, où il a rassemblé ses œuvres favorites, trois chefs-d'œuvre : une Sainte-Famille

de Botticelli, dont la Vierge est déjà douloureuse ; une Vénus de Palma le Vieux, si pure de contours et d'une chair si blanche et si polie que la courtisane du Titien, qui est aux Offices de Florence, paraîtrait rugueuse à côté d'elle ; et enfin le plus étonnant Greco, le portrait de Diego Covarrunas. C'est un vieillard vêtu d'une simarre de fourrure : le visage est décoloré, exsangue ; les yeux, encore éclairés de la flamme de vie, semblent fixer l'ombre grandissante ; ils s'habituent à la fixer ; il n'y a plus rien que de spirituel chez cet homme qui fut un être de chair et de sang, il n'y a plus que la pensée de la mort, ou, peut-être, le frémissement du souvenir, la peur envahissante de la fin prochaine. Ce qui est impossible à rendre, c'est la sorte de teinte terreuse et lumineuse ensemble qui recouvre ce visage que la vie et la mort se disputent...

Le roi Carol sourit de fierté si on lui parle du château du Pelesh. Il y vit cinq ou six mois de l'année. L'air y est vif et salubre, et c'est la grande paix de la montagne. Demain, il redescendra à Bucarest pour la rentrée des Chambres. A le voir si alerte malgré l'âge, les yeux limpides, l'esprit agile et calme ensemble, à le voir entouré de la famille royale, dans la demeure qu'il a bâtie, il donne cette impression de continuité qui est l'honneur d'une race, qu'elle soit sur le trône ou qu'elle n'occupe qu'un chétif domaine. Et si je lui parle de la Roumanie, de la Roumanie agrandie et féconde qui est aujourd'hui l'arbitre des Balkans, le roi Carol sourit avec plus de fierte encore. C'est son autre œuvre, la grande. Et il évoque avec émotion cette mobilisation qui, en onze jours, porta son armée tout entière sur le Danube.

— Les paysans abandonnèrent leurs outils dans les champs et partirent sans même dire adieu à leurs enfants et à leur femme. La Roumanie les appelait...

II

LA VICTOIRE SANS AILES

Athènes, décembre 1913.

A l'extrémité du rocher de l'Acropole, le petit temple de la Victoire sans ailes se découpe sur le ciel pur comme un cap sur la mer. Ses colonnes ioniques, si fines, si élégantes, semblent ne supporter aucun poids : la lumière les porte elles-mêmes. De cet emplacement, on domine le port du Pirée, la baie du Phalère, l'île de Salamine. Mais, au lieu des galères de Thémistocle, je dénombre les cuirassés français, anglais, grecs. L'escadre de France qui vient — enfin ! — de parcourir le Levant et qui, dans tout ce pays où notre influence, tenace et profonde, a besoin d'être soutenue, Égypte, Asie-Mineure, Turquie, Grèce, a récolté les acclamations et propagé le sentiment de notre force, est ancrée là, devant moi ; tout à l'heure, l'amiral Boué de Lapeyrère recevra, à bord du *Voltaire*, le roi et la reine. L'éternel passé occupe la colline sacrée, rempart inutile qu'on lui abandonne, mais la colline sacrée, où tous les pèlerins d'art viennent faire leurs dévotions, est aujourd'hui cernée par l'histoire vivante qui

trouble sa paix religieuse ou qui la commente.

Athènes, la jeune Athènes aux belles avenues plantées de petits poivriers dont le mince feuillage résiste aux hivers, Athènes, qui doit ressembler en temps ordinaire à une ville d'eaux méditerranéenne, bien bâtie, claire et un peu banale, garde encore des airs de camp. Voici des tentes qui se dressent dans la campagne nue qui l'entoure. Et, dans ses rues, voici des soldats qui passent, presque sans discontinuer. La deuxième division est rentrée hier de Macédoine ; elle a défilé sous une pluie de fleurs. Sous le costume uniformément terne, on reconnaît mal les différentes armes. Seuls les evzones se distinguent aisément, non pas les beaux evzones au bonnet rouge, à la tunique bleue décorée de boutons d'or en carré, aux longs bas blancs et aux babouches de cuir jaune ornées d'un houppette noire, mais les evzones de guerre, grisâtres et salis, couleur de terre ; ils se glissent rapides et souples, le pied léger dans la chaussure sans talon, et c'est une belle race, ces pâtres de la montagne, ces bergers des îles qu'une vie toujours rude a prépares et ciselés pour supporter le froid, la faim, la fatigue. Leurs figures hâlées sont joyeuses. J'en ai vu manger en plein air quelques olives, et c'était fait.

Mais celui-ci traîne la jambe. Il aura dédaigné l'hôpital. C'est peut-être lui qui refusa de monter dans l'automobile du roi. Qui ne connaît ici cette anecdote? Lors de la seconde guerre, contre la Bulgarie, le roi, qui commandait en chef et vivait de la vie de la troupe, partageant les mêmes périls et les mêmes contacts, gagnait en automobile la ville où il cantonnait. Comme il dépasse un soldat

qui clopinait sur la route, il fait arrêter sa machine :

— Où vas-tu?

— A la ville, sire : on me renvoie.

— Pourquoi?

— J'ai été blessé par les Turcs. Je me croyais guéri, je suis reparti, ma plaie s'est rouverte et l'on ne veut pas de moi.

— Monte dans ma voiture.

— Oh ! non, sire.

— Allons, monte, et dépêche-toi.

— Je ne peux pas.

— Je te l'ordonne.

— C'est impossible.

— Enfin, pourquoi? t'expliqueras-tu?

— J'ai des poux.

— Moi aussi, dit le roi. Tu peux monter.

Ce jeune lieutenant qui passe sur le trottoir, tout frais, tout gai, tout pimpant, une balle lui est entrée dans la bouche tandis qu'il criait, entraînant ses hommes, une balle courtoise et polie qui ne lui a pas cassé une dent, ni touché la langue, et qui est ressortie par le cou. Huit jours après, le trou était cicatrisé. Il y a mieux : ce chef de bataillon, l'un des plus brillants officiers de l'armée grecque, qui est attaché au ministère de la guerre, a été traversé deux fois : dans la campagne contre les Turcs, il a eu la figure percée d'une joue à l'autre, et dans la campagne contre les Bulgares, ce fut le ventre qu'une balle lui perfora. Un sang généreux, une sobriété exceptionnelle font de ces miracles.

A l'hôtel, des médecins surveillent l'expédition de leurs malles. On n'a plus besoin de leurs services : ils s'en vont. Il en était venu de partout,

d'Orient et d'Occident, d'Égypte et de France, Grecs fixés en terre étrangère, quelquefois depuis plusieurs générations, et qui se sont offerts dès que la guerre a éclaté, car la Grèce ne se renie pas.

La ville, cependant, est affairée et joyeuse. Les cafés, les pâtisseries se remplissent. Les boutiques sont achalandées, même les magasins réservés aux objets de luxe. Sans doute on rencontre, et souvent, des robes de deuil et des pardessus avec un crêpe au bras, — tant de familles ont été frappées ! toutes avaient un homme, ou deux, ou trois, sous les drapeaux, époux, fils, père, ou frère, — mais on ne respire point la tristesse et la mort. Voici un pays, voici une ville qui sortent d'une double guerre de quatorze mois, cruelle, sauvage, meurtrière ; les pertes en hommes et en argent furent effroyables ; c'était hier, et il n'y paraît plus. Quand je pense que tant de commerçants, tant d'industriels n'osent pas entreprendre, se restreignent, se rétrécissent, gémissent et lèvent les bras au ciel par crainte des catastrophes qu'une prochaine guerre provoquerait inévitablement dans le monde, j'ai envie de leur crier : — Venez ici, et regardez ! C'est le miracle de la vie qui cicatrise les plaies et reconstruit immédiatement les ruines. Voyez comme tout recommence, comme la joie refleurit, comme la vie retisse partout les fils impondérables de sa toile solide et légère.

Il est vrai que c'est une guerre victorieuse. Il faut donc s'arranger pour avoir la victoire. A cette victoire-ci, nous ne sommes du moins pas étrangers. Tout à l'heure, je me promenais avec l'un des officiers de notre mission. Il était en civil ; aucune distinction, pas même un bout de ruban

ne le désignait, et parmi ces soldats qui rentrent de Macédoine, beaucoup, en passant, le saluent. Il les a formés avant le départ, il les a encouragés, et ceux-ci ne l'ont pas oublié. J'ai demandé l'adresse d'un autre. On m'a répondu : — Tout le monde vous l'indiquera. Tout le monde le connaît ici. — Et je ne parle pas de la popularité du général Eydoux.

La vie mondaine aussi commence à reprendre. Et l'esprit avec elle. On me citait, dans un salon, ce mot de l'ambassadeur Rangabé au congrès de Berlin. Au sortir d'une séance, l'ambassadeur aidait, avec courtoisie, son collègue turc à revêtir son pardessus. Le délégué anglais voit le geste, s'approche et, non sans humour, il constate :

— La Grèce aide donc la Turquie?

— Pour qu'elle s'en aille, répond doucement Rangabé.

Les Grecs n'ont-ils pas toujours eu la repartie? Jadis, un subtil Athénien trouva cette explication pour la Victoire privée d'ailes dont le temple parfait s'élève sur l'Acropole :

— C'est, dit-il, afin qu'elle ne puisse plus quitter Athènes.

J'ai vu M. Venizelos dans son cabinet de travail au ministère de la guerre. Il parlait de l'Épire, dont le sort l'angoissait, ses yeux extraordinaires brillaient derrière ses lunettes, et, de ses mains qui faisaient le même geste tranchant, il me semblait qu'il tentait de rogner, — délicatement et le moins possible, — les ailes à la Victoire, afin de la garder définitivement...

III

UNE FRANÇAISE HORS DE FRANCE

Décembre 1913.

Sur le confortable bateau roumain, *le Roi-Carol*, qui m'emmène de Constantinople au Pirée, ce jour de décembre, j'ai emporté deux livres qui racontent chacun un épisode de la guerre des Balkans, *la Bataille à Scutari d'Albanie*, de Jérôme et Jean Tharaud, et *la Ville assiégée*, de Guy Chantepleure. Tant qu'il fait jour, je demeure sur le pont à respirer et regarder. Mais la nuit tombe vite en hiver : je compte, pour distraire ma veillée, sur ces témoignages vivants.

Tout à l'heure, on m'a montré la côte dure et morne de la Troade. Y a-t-il vraiment trois ou quatre mille ans que vivaient les héros d'Homère? J'ouvre le récit, aux reflets d'acier, des frères Tharaud. A Scutari, un bataillon monténégrin a subi de grandes pertes. Les barques sont parties dans la nuit pour chercher les blessés et les morts. Les voici qui reviennent.

« Un à un, les bateaux abordent. Des femmes sont entrées dans l'eau pour voir plus vite les visages. Des cris, des lamentations s'élèvent. Un son bizarre déchire la nuit, deux lumières éblouissantes éclairent brutalement la foule : le vieux roi Nicolas arrive en automobile conduite par la prin-

cesse Xénie. Il descend lourdement, appuyé au bras de sa fille. Et si moderne que soit cette machine grise avec une princesse au volant, on songe à ces temps homériques où, sous le même ciel, dans les luttes entre tribus pastorales, les filles de rois faisaient voler sur la prairie leurs chars aux coursiers rapides... Ah ! oui, c'est une ancienne, une très vieille scène, ce roi sur cette rive, ces barques et leur triste fardeau et... ces pleureuses qui se penchent sur le corps des guerriers ! »

Agamemnon, roi des rois, n'était pas plus solennel que le roi Nicolas, et ne commandait pas une si puissante armée. Et il ressentait pareillement la douleur de son peuple. Voulez-vous, maintenant, retrouver Antigone? Une jeune fille est venue à Dulcigno rejoindre son frère blessé, et quand ce frère est mort à l'hôpital, va-t-elle retourner dans son village? Elle a revêtu un sarrau d'infirmière.

— Que pensez-vous faire? lui demande le médecin.

— Vous le voyez, répond-elle simplement, en montrant le lit encore inoccupé que vient de laisser son frère : soigner celui qui le remplacera.

Qu'y a-t-il de changé en trois mille ans, dans le cœur des hommes, quand la guerre, la séparation, l'angoisse, la misère le bouleversent jusque dans ses profondeurs?

***

La Ville assiégée : Janina, octobre 1912-mars 1913, par Guy Chantepleure. Qui pouvait s'attendre à

rencontrer ces notes de guerre sous la plume du gracieux et tendre conteur de *Fiancée d'avril* et de *Ma conscience en robe rose?* Que pouvait bien faire Mme Guy Chantepleure dans Janina assiégée? Là, nous eûmes jadis un consul fameux par son intelligence et son énergie, l'historien Pouqueville, qui sut braver les fureurs du terrible Ali-Pacha. Aujourd'hui, ce poste est occupé par M. Dussap : il fut particulièrement difficile à tenir pendant le siège de la ville par l'armée grecque ; on y pouvait constamment redouter des conflits, des fureurs, des massacres, plus de la moitié de la population étant grecque d'origine, de sentiment, de désir, — sans compter la faim, les difficultés de ravitaillement, la crainte des représailles. La conduite de M. Dussap lui valut la croix. Guy Chantepleure s'appelle, de son vrai nom, Mme Dussap.

Je me souviens d'un article d'Arvède Barine, où elle malmenait fort la femme française, qu'elle déclarait incapable de se déraciner et qu'elle écrasait sous des comparaisons blessantes avec la femme anglaise. Le jeune homme qui veut être ingénieur à l'étranger, ou fonctionnaire, ou colon, déclarait-elle, trouve immanquablement en face de lui sa mère, sa fiancée, et surtout les parents de celle-ci. Le père, beaucoup moins crampon que la mère pour les garçons, devient parfois aussi déraisonnable s'il s'agit d'une fille. Il étranglerait son gendre plutôt que de le laisser émigrer, non pas au Sénégal ou au Tonkin, ni même en Algérie ou en Tunisie, mais seulement à l'autre bout de la France... Tout de même, l'auteur de *Fiancée d'avril* a fait le voyage de Janina ; elle a vécu la vie de la ville assiégée.

Et, miracle charmant de naturel et de simplicité, elle n'a rien changé à sa manière. Elle ne hausse pas le ton, elle ne grossit pas les faits, elle ne joue pas du danger, et, si elle est un peu effrayée, elle le dit. Elle reste femme sans fausse honte. Il y en a tant qui font les amazones. Elle reste femme, c'est-à-dire qu'elle s'attendrit, qu'elle console, qu'elle soigne, qu'elle organise et que la peur qu'elle éprouve ne lui fait rien négliger. Sa maison est presque le centre de la ville ; son mari est devenu un peu l'arbitre des partis, elle-même doit veiller sur bien des misères. Elle a peur et elle raffermit les courages ; elle réconforte les autres femmes. Mais on va la croire courageuse, et elle a horreur de la vantardise.

Il y a, entre autres, une page exquise dans son livre. C'est le soir de Noël. Elle a réuni au consulat des petites filles grecques en l'honneur de la fête des enfants, — triste fête à Janina. Et voici que ces fillettes, ignorantes de ce qui se passe et des heures tragiques qu'elles traversent, se mettent à chanter. Que chantent-elles ?

Comme on se rend à la fête
De Pâques fleuries,
Elles descendaient à l'abîme
Joyeusement.
Adieu, fontaines,
Bois, montagnes, collines.

Quel souvenir de mort évoque cette romance ? C'est la complainte farouche des femmes de Souli qui, menacées par les soldats d'Ali-Pacha, le tyran de l'Épire, se prirent par les mains sur les rochers au-dessus d'un torrent, pour former la chaîne du

syrtos, et qui, dansant et chantant, se jetèrent une à une dans le précipice :

Les Souliotes n'ont pas appris
A vivre seulement.
Elles ont appris aussi à mourir,
A se révolter contre l'esclavage.
Adieu, fontaines...

Comme le poisson ne peut vivre sur la terre,
Ni la fleur dans le sable,
Les femmes de Souli ne peuvent vivre
Sans la liberté...
Adieu, fontaines...

J'ai eu la curiosité, à mon retour de voyage, de rechercher l'événement auquel ce chant populaire se rapporte, et dans le recueil de Fauriel je n'ai pas eu de peine à le découvrir (1). Le soir du combat de Zalongo (décembre 1803), lorsque les femmes souliotes, au nombre de soixante, qui y assistaient, comprirent que le nombre des soldats d'Ali-Pacha rendait la défaite inévitable, elles se rassemblèrent sur une éminence escarpée au-dessus d'un abîme où coulait un torrent. « Là, elles délibèrent sur ce qu'elles ont à faire pour ne pas tomber au pouvoir des Turcs, qu'elles imaginent déjà voir à leur poursuite. Cette délibération du désespoir fut courte, et la résolution qui la suivit, unanime. Ces soixante femmes étaient pour la plupart des mères plus ou moins jeunes ayant avec elles leurs enfants, que les unes portaient à la mamelle ou dans leurs bras, que les autres menaient par la main. Chacune d'elles prend le sien, lui donne le dernier baiser, et

(1) *Chants populaires de la Grèce moderne*, recueillis et publiés par C. Fauriel (2 vol. Firmin-Didot, édit., 1824).

le lance ou le pousse, en détournant la tête, dans le précipice voisin. Quand il n'y a plus d'enfants à précipiter, elles se prennent l'une l'autre par la main, commencent une danse en rond, aussi près que possible du bord du précipice, et la première d'elles qui, le premier tour fait, arrive sur le bord, s'en élance et roule de roche en roche jusqu'au fond de l'horrible abîme. Cependant le cercle ou le chœur continue à tourner, et à chaque tour, une danseuse s'en détache de la même manière, jusqu'à la soixantième... »

Une ronde de petites filles qui s'amusent autour d'un arbre de Noël conserve pieusement le souvenir de cette scène sauvage où des femmes préfèrent mourir avec leurs enfants plutôt que de devenir esclaves. Les soldats turcs qui passent dans la rue peuvent les entendre. Et, parfois, on entend les canons de l'armée grecque venus pour délivrer Janina.

La femme qui les écoute, surprise, inquiète, angoissée, pense tout bas :

« Petites filles qui chantez, petites filles de Janina, on vous a pieusement appris l'histoire qui se lit ou se raconte ; voici que vous apprenez l'autre, celle que soi-même on vit, dont, en quelques heures inoubliables, on sent passer autour de soi le frisson terrible et sacré... Et toutes petites que vous soyez encore, et toutes joyeuses que je vous voie, chantant, dans l'atmosphère joyeuse de notre fête de Noël, vous chantez gravement...

« Savez-vous combien cette gravité, inconsciemment peut-être, me touche dans vos voix enfantines, et que, tandis que le canon tonne, tandis que les deux armées se disputent la ville où vous êtes

nées, d'où vous n'êtes jamais sorties, c'est l'Épire souffrante, douloureuse, redressée sous la servitude cinq fois séculaire, qui chante ainsi par vos jeunes bouches, et que c'est profondément pathétique, et que c'est très beau !... »

La chanson reprend avec ce couplet :

> Les ténèbres seraient préférables,
> Les ténèbres du tombeau.
> L'abîme est préférable
> A l'esclavage heureux...
> Adieu, fontaines,
> Adieu, bois, montagnes, collines...

Rien qu'avec des chansons comme celle-là, un peuple envahi et vaincu garde sa foi. Les petites-filles, comme les aïeules, mèneraient s'il le fallait la terrible ronde.

Deux mois plus tard, Janina est délivrée.



Nous arrivons au Pirée : je remets les livres dans ma valise. Et voici, dans la baie du Phalère, les cuirassés français qui achèvent, par une escale en Grèce, leur croisière du Levant.

Le lendemain, quel ne fut pas mon étonnement de rencontrer Guy Chantepleure ! Le général Eydoux, choisi comme parrain par M. Dussap, remettait au consul de France à Janina la croix de la Légion d'honneur, en présence des membres de la mission et de la colonie française invitée. Je découpe dans un journal d'Athènes le discours qu'il lui

adressa et que les journaux français n'ont pas publié :

Mon cher Consul,

La décoration que je suis chargé de vous remettre par délégation du grand chancelier de la Légion d'honneur n'est pas seulement la reconnaissance de vos longs et excellents services. C'est encore la glorification de votre conduite à Janina.

Je ne veux pas empiéter sur le domaine de la diplomatie, mais après la récompense accordée, il m'est permis de constater que vous avez répondu admirablement aux sentiments de la nation française et de son gouvernement. Il m'est permis de proclamer votre activité, votre abnégation, votre vaillance pendant cinq mois de siège. Vous vous êtes prodigué pour le plus grand bien de l'humanité, vous avez soulagé bien des malheureux et écarté bien des dangers qui menaçaient la population.

Vous avez été un brillant diplomate, un excellent Français.

Il est vrai que vous aviez, pour vous soutenir, une femme d'élite, le charme de votre foyer, orgueil de ses compatriotes, qui s'efface aujourd'hui mais dont la joie et l'émotion sont aussi grandes que si elle était décorée elle-même.

... Entrez, mon cher consul, dans notre belle légion. Votre place y était marquée, puisqu'elle se recrute parmi les excellents serviteurs de la patrie.

Les écrivains y coudoient les militaires, les diplomates, les industriels. Une place vous y sera réservée un jour, madame, et nous souhaitons dans un ardent féminisme que ce soit le plus tôt possible.

Je remarquai une jeune femme toute mince, toute frêle, toute menue, qui pleurait. C'était Mme Dussap.

***

Quelques jours plus tard, le méchant bateau grec qui me conduisait à Brindisi prenait à bord le consul de France et sa femme, qui rejoignaient leur poste. Après Patras, la mer devint mauvaise. Nous eûmes quelque peine à atteindre, et surtout à quitter Corfou. M. et Mme Dussap devaient descendre à Santi-Quarenta, petit port de l'Épire d'où une diligence automobile, par une route aux pentes rapides, gagne à travers la montagne Janina. Par suite du gros temps, nous n'arrivâmes qu'à une heure du matin en face de Santi-Quarenta que nous eussions dû atteindre vers cinq heures du soir. Imaginez ce débarquement en pleine nuit, sous l'averse, par une mer agitée : un canot qui danse et ne peut se fixer à la passerelle, deux ou trois falots désignant seuls l'emplacement du port, pas d'auberge, la perspective de coucher n'importe où, chez quelque habitant hospitalier, mais misérable, qui vous ouvrira son inquiétant taudis...

Et je vois encore, à la faible lueur jaune d'une lampe de poche dont un officier anglais prévenant se servait pour aider à la manœuvre, l'auteur de *Ma conscience en robe rose*, ruisselant sous l'averse, descendant les marches et peu à peu disparaissant dans l'ombre. Quand je lui avais dit adieu, quelques secondes auparavant, elle réprimait une envie de pleurer et ses lèvres tremblaient. Et puis, sans hésiter, la voilà qui prend la rampe de cet escalier qui trempe dans les vagues. Cela aussi, madame, comme la chanson de vos petites filles grecques de Janina, c'est très beau...

***

A mon retour, parcourant en hâte les journaux accumulés pendant mon absence, je remarquai que ce même jour de décembre où nous quittions si difficilement Corfou, une illustre compagnie de dames, réunie dans un salon bien chauffé, décernait un prix de littérature. Je ne connais point l'ouvrage de la lauréate : ma table, depuis mon départ pour l'Orient, est surchargée de livres, et il me faudra bien du temps pour épuiser tant de lectures. On le dit fort beau, et je n'en veux point douter. Mais je songe à la petite Française, que rien ne préparait à tant d'aventures, et qui débarquait cette nuit de tempête sur les côtes de l'Épire pour regagner Janina où elle supporta un siège de cinq mois. N'eût-il pas été assez seyant que cet aréopage, du lieu confortable de ses séances, envoyât un souvenir à l'auteur de cette *Ville assiégée* où l'on voit ce que peut faire, avec ses craintes, une femme de chez nous?...

IV

LES MORTS EN MARCHE

Décembre 1913.

Comme le bateau, avant d'atteindre Corfou, longeait la côte d'Épire, un consul grec, avec qui j'avais lié conversation, me montra des feux qui brillaient :

— C'est Parga, me dit-il. Connaissez-vous l'histoire de Parga?

L'histoire de Parga est un épisode de l'éternelle histoire des patries qui se reconstituent avec de la *terre* et des *morts*. Elle est coupée en deux par un siècle, mais après un siècle elle vient de se ressouder comme si les deux lèvres de la blessure n'avaient cessé pendant cent années de se désirer et de s'appeler. Je n'en sais guère de plus belles. Je voudrais la dire telle qu'elle me fut contée, cette nuit-là, sur le pont où nous étions seuls, ce consul grec et moi, où nous demeurâmes dans le vent et la pluie tant que les feux de Parga brillèrent.

Parga est une petite ville de l'Épire entourée de vignes et de bois d'oliviers, aux mœurs patriarcales. Comme Argos autrefois, elle méritait le surnom de *Parga aux belles femmes*. L'étranger qui, d'aventure, passant par là, les voyait à la fontaine, portant l'amphore sur la tête que protégeaient les tresses entrelacées, songeait aux temps bibliques. Mais elles ne regardaient pas l'étranger.

Or, Parga, ville libre, donna asile à ceux de Souli, que le terrible Ali, pacha de Janina, avait chassés de leur ville. Ali jura qu'il aurait Parga. Ces événements se passaient au commencement du dix-neuvième siècle. Parga avait subi le sort des îles Ioniennes occupées par les soldats de Bonaparte. Ce n'était pas une servitude, mais une protection. Et la petite garnison française qui résidait à Parga rassurait les habitants, bien qu'Ali encerclât leur territoire. Après Souli, il s'était emparé de Prevesa. De toutes parts il se rapprochait. En 1814, il profita de la coalition de l'Europe qui menaçait la France sur toutes ses frontières pour

se jeter sur la petite ville d'Aghia, qui appartenait à Parga : il massacra les hommes et vendit les femmes et les enfants comme esclaves. Puis il marcha sur Parga. Tous les Parganiotes sortirent à sa rencontre : les femmes passaient les cartouches aux hommes, les enfants ramassaient les fusils des morts. Ali, la rage au cœur, dut se retirer. Le tyran de Janina était vaincu par un tout petit peuple de rien du tout.

Mais les Parganiotes avaient senti passer la mort. Ils doutèrent de la France, que foulaient alors les armées de la coalition, et ils se donnèrent à l'Angleterre. « C'est au seigneur de notre mer et des mers lointaines, c'est à l'Anglais que Parga va confier ses inquiétudes et porter ses prières. » Mais dans le traité de Paris (1815), qui réglait le sort des îles Ioniennes, Parga fut oubliée, et, en 1817, la cession de Parga à la Turquie fut stipulée par l'Angleterre, moyennant le paiement par la Porte des biens des habitants qui s'expatrieraient et dont les frais d'expatriation seraient également soldés.

Parga était trahie et livrée. Ali, dans Janina, tenait sa revanche et pouvait rire.

En vain les Parganiotes firent-ils entendre leurs gémissements et leurs protestations. Ce n'est pas d'aujourd'hui que la force se moque du droit. Ce qui suivit, ce fut un ignoble marchandage. Sans cesse on diminuait le prix d'estimation, on rognait sur la question des frais, on reculait les échéances. La prise de Parga n'était plus qu'une affaire de marchands. Le traité prévoyait qu'Ali devait attendre le départ des habitants pour entrer dans la ville, et voilà qu'un jour on annonce que les soldats d'Ali approchent, qu'ils seront aux portes

le lendemain. Va-t-on organiser la résistance comme en 1814? Mais on n'a pas d'armes, pas de munitions. Le coup a été bien combiné. Alors se passa une scène extraordinaire. On était à la veille de Pâques, à l'heure où la prière réunit la foule à l'église...

— Mais, ajouta le consul grec qui m'enseignait l'histoire, savez-vous l'italien?

— Un peu.

— Écoutez. Un poète italien, Hugo Foscolo, je crois, a consacré un poème aux *Fugitifs de Parga*. En Grèce, je ne suis pas seul à l'avoir retenu dans ma mémoire :

> *... Qui, scoverte le fosse, e travolti*
> *I sepolcri, dal campo sacrato*
> *Gli onorandi residui for tolti...*

De retour à Paris, j'ai vérifié l'exactitude de ce récit, que j'achèverai tout à l'heure. L'affaire de Parga eut un retentissement prodigieux. Elle précéda de bien peu la révolte de la Morée et la guerre sacrée de l'Indépendance, et il fallut le sang d'un Anglais, d'un jeune homme de trente ans tué sous les murs de Missolonghi, pour que la Grèce oubliât l'abandon de l'infortunée Parga par l'Angleterre. Qu'on parle donc de l'inutilité des sacrifices! Un seul homme suffit parfois pour compenser une lâcheté nationale. Mais celui-là, c'était Byron.

J'ai eu la bonne fortune, à la Bibliothèque nationale, de mettre la main sur une brochure ainsi intitulée : *Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga*, par Amaury Duval (Paris, 1820); le contrôle historique devenait aisé. Et j'ai trouvé également la traduction française du poème auquel mon consul grec faisait allusion :

Les Réfugiés de Parga (Paris, Didot, 1823). L'auteur n'est point Hugo Foscolo, mais Jean Berchet.

J'en suis resté à la scène qui se déroula dans Parga la veille de Pâques. Le peuple, vous vous souvenez, s'est rassemblé à l'église. Écoutez maintenant les strophes du poète :

De là nous sortons pour faire nos adieux à la patrie et nous marchons, en silence, sur les pas de nos prêtres.

Ils nous conduisent dans l'enceinte muette, sous les froids ombrages où, délivrés des tribulations de la vie,

Et n'étant plus rien ici-bas que le plus cher souvenir de leurs descendants, reposaient ensevelis les ancêtres de Parga.

Là chacun creuse sa part du champ sacré ; chacun ouvre la sépulture des siens et cueille, dans la terre bénie qui les couvre, les ossements de ses pères.

Eh ! comment les laisser dans des tombes sur lesquelles le vieil impie de Janina brûlait de lancer son cheval, et qu'il allait signaler aux outrages de ses soldats !

Enflammé d'un pieux courroux, le peuple de Parga emporte les restes de ses aïeux et les réunit sur un bûcher commun qui va les ravir aux profanateurs.

. . . .

Le feu du bûcher pétille. Il s'anime ; les os de nos pères sont consumés, et leur cendre est confiée aux vents qui la dispersent...

Ce n'est pas une invention de poète. Ma brochure retrace la même scène : le peuple au cimetière, les morts déterrés et le bûcher anéantissant le passé. Mais elle ajoute que tous les ossements ne furent pas brûlés. Quelques Parganiotes, dans leur piété filiale, préférèrent emporter avec eux, dans leur errante destinée, « ces os animés autrefois par des âmes libres ».

Puis, à la sortie du champ des morts, on se dirigea vers la mer. Ce fut un départ désespéré : les

mères baignaient une dernière fois leurs enfants dans les eaux pures de la patrie, comme pour les consacrer par une sorte de baptême ; les jeunes gens, les vieillards se mettaient à genoux pour baiser la terre qu'ils ne reverraient plus, et quelques-uns grattaient cette terre avec leurs ongles pour en emporter une motte. Puis on monta dans des barques, et les barques se divisèrent, les unes gagnant la petite île de Paxo, les autres se dirigeant sur Corfou.

... Un siècle, presque, a passé. Dans la nouvelle guerre, Parga, reprise aux Turcs, est redevenue une ville grecque. Les descendants de ceux qui émigrèrent à Paxo et à Corfou, savez-vous ce qu'ils viennent de faire? C'était hier, c'est encore tout chaud. Ils sont rentrés dans leur pays, qu'ils ne connaissaient pas. Et ils n'y sont pas rentrés seuls. Eux aussi, avant de s'embarquer, ont couru au cimetière. Eux aussi, ils ont déterré les ossements des ancêtres qui avaient déjà l'habitude du voyage, et ils les ont rapportés à Parga. Et avec ceux-ci ils ont apporté les restes des générations de l'attente, des générations qui n'avaient pas vu luire le jour de la liberté et qui ne pouvaient dormir décemment leur dernier sommeil.

Les barques chargées ont gagné la côte d'Épire. Et ce fut une descente délirante sur le sol de la patrie retrouvée : on s'embrassait, on pleurait, on prenait possession de la terre et de l'eau avec les lèvres et les mains. Après quoi, on alla rapatrier les morts.

Cent ans ne suffisent pas à abolir la mémoire d'un peuple. Et c'est l'histoire de Parga.

DÉCEMBRE 1913

Comédie-Française : *La Marche nuptiale*, pièce en quatre actes, de M. Henry Bataille. — Comédie-Marigny : *Les Anges gardiens*, comédie en quatre actes, tirée du roman de M. Marcel Prévost, par MM. J.-José Frappa et Henry Dupuy-Mazuel. — Théâtre Sarah-Bernhardt : *Jeanne Doré*, drame en cinq actes et sept tableaux, de M. Tristan Bernard. — Odéon : *Rachel*, pièce en cinq actes, de M. Gustave Grillet. — Variétés : *L'Institut de beauté*, comédie en trois actes, de M. Alfred Capus.

I

J'ai fait plus d'une allusion, au cours de ces chroniques, à *la Marche nuptiale*, de M. Henry Bataille, et toujours pour voir dans cet ouvrage l'un des plus émouvants sujets traités par l'auteur inquiet du *Phalène*. Mais j'en parlais pour l'avoir lu, non pour l'avoir entendu. La première, au Vaudeville, date de 1905. La reprise, à la Comédie-Française, a mieux fixé mes impressions.

Connaissez-vous un petit roman qui fit sensation, et presque scandale, dans la première moitié du siècle dernier, *Nélida* de Mme d'Agoult, Daniel Stern en littérature? *Nélida*, c'est l'histoire d'une méprise amoureuse. Nélida est une jeune femme que séduit un artiste à qui le don de créer autour de soi une atmosphère d'exaltation communique l'apparence de la supériorité. Elle n'est pas de

celles qui prétendent cumuler, par les mille moyens de l'hypocrisie, les avantages sociaux et le bénéfice de la passion. « Je me sens tous les courages, dit-elle, hors celui du mensonge. » Et elle part avec ce Guermann. George Sand, avec sa facilité coutumière, eût, en délayant cette aventure, composé un roman en l'honneur de la liberté. Nélida, favorisée de la naissance, de la fortune, choyée, gâtée par le monde, rejetant tous ces faux biens pour s'enfuir avec un amant, devenue volontairement, pour conquérir l'indépendance du cœur, une hors la loi, une déclassée, mise par elle-même au ban d'une société pharisienne qui ne tolère pas la franchise de l'amour, quel beau lieu commun romantique ! Mme d'Agoult avait trop le culte de la sincérité pour couper son histoire au milieu dans le but de flatter une théorie. Elle se souciait de vérité, non de déclamations de révolte. Nélida est donc partie avec Guermann. Ils s'installent dans la montagne, puis à Genève. Et Guermann commence de sentir l'entrave dans sa vie. Quelques portraits heureux — d'ailleurs exigés par les nécessités matérielles — le mettent à la mode. Les femmes, que la curiosité pousse à le connaître, caressent sa vanité. Il les écarte d'autant moins que les yeux clairs de Nélida ont percé à jour la surface de son prétendu génie, et qu'il le sait. Il ne fait plus d'effet sur elle, parce qu'elle le connaît enfin, trop tard, et qu'elle a démêlé l'exubérance artificielle de sa nature et l'aridité foncière de son cœur. Or, il ne peut se passer de produire de l'effet. Guermann, c'est le faux grand homme. Nélida, revenue de l'amour, accepte la solitude du cœur, puis la solitude de la vie,

sans se plaindre. Elle ne demandera plus aux jours qui viendront de répondre à son désir. Passionnée, elle a connu la passion. Elle en a pressé les ivresses et épuisé les douleurs. De quoi, dès lors, se plaindrait-elle? N'a-t-elle pas été jusqu'au bout des chemins de la vie? N'en a-t-elle pas exploré tout le mystère? Si ce mystère a deux visages, l'un d'enthousiasme, l'autre de désespoir, ne préfère-t-elle pas encore ses joies et ses dégoûts à l'immobile indifférence des réguliers qui, soumis aux lois, n'ont jamais été tentés de faire dériver en eux par l'amour, ne fût-ce qu'un instant, la divine et terrible force de l'univers?

« Elle avait suivi la grande épreuve de la destinée humaine : l'épreuve qui brise les cœurs faibles, qui dégrade les âmes communes, mais qui initie à la sagesse les caractères véritablement vertueux : elle avait failli. Nul homme ne saurait concevoir dans toute son étendue ni la vraie justice, ni la vraie bonté, s'il n'a senti au moins une fois dans sa vie les contrastes de sa nature et la fragilité de son être. Dans toute faute reconnue, portée avec courage, il y a un germe d'héroïsme. » Il y a encore bien de l'orgueil dans ces réflexions, et une complaisance avouée pour la faute, complaisance qui est loin du repentir. Mais la phrase finale est si juste. Reconnaître son erreur n'est pas d'une âme commune.

Grâce de Plessans, l'héroïne de *la Marche nuptiale*, meurt de la reconnaître. Elle me fait songer irrésistiblement à Nélida. Toutes deux se précipitent hors la société, hors la règle, avec la frénésie du martyr qui s'immole. Leur passion humaine a quelque chose de mystique. Elles sont pareille-

ment droites, absolues, orgueilleuses. Elles méprisent pareillement les avantages terrestres et n'ont soif que de tendresse et de sacrifice. Et pareillement elles se brisent contre la médiocrité. Elles avaient cru se hausser jusqu'au sublime, et de leur rêve elles se réveillent déchues. Mais l'une s'exaltera dans son humiliation, tandis que l'autre, la moderne, se sentant déjà emportée par un nouvel amour, préférera mourir plutôt qu'achever de déchoir.

Dans les notes sur le théâtre qu'il publie au *Figaro*, Clavaroche-Capus écrivait récemment que le sens d'une œuvre, l'impression dominante qui s'en dégage avaient plus d'importance que l'intérêt scénique. C'est le principe que je m'efforce d'appliquer. Si je vais donc analyser *la Marche nuptiale*, ce sera pour essayer d'en fixer l'impression dominante. L'analyse même fera naître au besoin les objections.

Le décor du premier acte, c'est le salon de Suzanne Lechâtelier. Par une porte vitrée on aperçoit la salle à manger dont la table est couverte de fleurs. Mme Lechâtelier attend du monde à dîner. Cependant un jeune homme et une jeune femme ont demandé à voir la maîtresse de maison. Ils ne sont pas en tenue de soirée. Elle, porte une robe unie, toute simple, d'assez bonne coupe, mais lui, est plutôt négligé, gauche, intimidé, gêné. Elle le rassure, elle lui arrange sa cravate, elle le couve du regard, elle a pour lui des soins maternels. Enfin Mme Lechâtelier paraît, prête à recevoir tout à l'heure ses invités. — Grâce. — Suzanne. Ces dames sont deux amies de couvent qui se retrouvent. Suzanne s'est mariée très vite à un

grand industriel. Elle est belle, riche, fêtée, elle a deux enfants, elle doit être heureuse. Mais qu'est devenue Grâce de Plessans depuis tant d'années écoulées? Elle appartient à l'une des plus anciennes familles d'Aix-en-Provence. Elle a vécu dans un milieu provincial, calme, rigide, austère. Elle a cru avoir la vocation religieuse et cette vocation manquée l'a laissée plus triste et désemparée. Elle a vingt-sept ans maintenant. Mais qui est ce monsieur qui l'accompagne? Sans aucune gêne, sans aucune fausse honte, Grâce le présente à son amie retrouvée : M. Claude Morillot, professeur de piano, ou plutôt, pour simplifier, Claude. Et comme si c'était la chose la plus naturelle du monde, elle explique qu'il l'avait demandée en mariage, que ses parents, ne voulant pas d'une mésalliance, ont refusé leur consentement de la façon la plus inflexible et qu'alors elle est partie avec lui. Elle explique, mais ne s'excuse pas. Elle est fière de sa passion. C'est elle, on le devine, qui a persuadé son fiancé, car le croque-notes effaré et peureux se serait contenté de l'adorer de loin et de souffrir en silence : il suffit de le regarder pour s'en rendre compte. Suzanne Lechâtelier a tout d'abord un haut-le-cœur, elle voudrait bien les mettre à la porte, mais elle a pitié, et puis elle comprend. Plus tard, nous saurons ce qui la rend indulgente, ce qui lui a ouvert les yeux sur bien des misères et des détresses. Elle a dû supporter le mensonge et la trahison. Sous les roses apparentes de son bonheur se cachent bien des épines. Ce qu'elle comprend, c'est que Grâce a mis tout son cœur exalté dans son amour. La jeune fille égarée ne voit pas son Claude tel qu'il est, ou

plutôt encore elle est heureuse de se sacrifier, de s'immoler à lui. Il l'adore comme une madone et n'en revient pas encore d'être aimé d'elle. Avec cette adoration, elle s'est composé un amant idéal. Une flamme brûle en elle, qui purifie et l'inconvenance de sa démarche, et l'audace de son départ, et la fausseté de sa situation. En vain Suzanne essaie-t-elle de la ramener à la vie régulière. Grâce est une illuminée et une orgueilleuse. Ce qu'elle vient demander à son amie, c'est une place pour Claude, une petite place qui lui assure la vie matérielle et lui permette néanmoins de continuer ses travaux de composition, de création artistique. Elle-même travaillera. Elle ne veut pas d'une autre aide. N'y a-t-il pas quelque poste vacant dans les ateliers de M. Lechâtelier? Suzanne fait appeler son mari. Roger Lechâtelier, mis au courant, est plus réservé que sa femme. Il ne promet rien, il semble impatienté de cette visite saugrenue et presque irrité de l'aisance de Grâce. Et quand le couple singulier est parti, il laisse éclater sa mauvaise humeur et interprète de la façon la plus vile l'équipée de la jeune fille et de son musicien. Suzanne défend son amie ; elle a senti passer quelque chose de rare, un amour généreux, désintéressé, absolu, et le monde égoïste et banal où elle vit lui paraît décoloré, triste et stupide. En effet, ses invités arrivent, et elle les voit tels qu'ils sont : lamentables et falots. Seulement, elle ne l'avait pas encore remarqué.

Le second acte nous conduit dans le misérable hôtel meublé où Grâce et son amant se sont installés à Paris : une pièce leur sert de salon et de salle à manger ; par une porte, on aperçoit la

petite chambre à coucher. Rien ne leur est épargné, ni les promiscuités répugnantes, ni les familiarités du garçon. Mais la jeune fille reste insensible à cette horreur qui l'environne ; elle s'occupe de Claude, elle lui prépare son déjeuner, elle profite même de son inexpérience de la vie pour s'imposer, sans qu'il s'en doute, les privations les plus rigoureuses. Elle trouve de la joie dans ce dénuement. Sans la pauvreté, son amour lui semblerait incomplet, trop facile, fade. Humilié et meurtri, il est bien plus beau. Et d'ailleurs, la chance ne les favorise-t-elle pas? Roger Lechâtelier a donné un emploi de comptable à Claude. Et même Claude assure à sa maîtresse qu'il a reçu une gratification de deux cents francs, et que cette gratification les autorise à louer un piano. Un piano ! c'était toute leur ambition, un piano qui évoquerait les extases musicales où leurs cœurs se sont donnés, et qui permettrait à Claude de mieux chercher et d'achever les symphonies auxquelles il devra bientôt la célébrité. Voici qu'on apporte l'Érard ; ils l'essaient à quatre mains, ils sont joyeux comme des collégiens en vacances et il faut que Grâce lui rappelle l'heure de son bureau. A peine est-il parti, qu'entre Roger Lechâtelier. Roger a été frappé du visage, de la tournure de la jeune fille, de son aisance dans le monde, à quoi il est particulièrement sensible. Elle n'est pas faite pour un sort sussi médiocre et il lui offre le moyen d'en sortir. La scène où Grâce le remet à sa place et lui fait mesurer sa goujaterie est une des meilleures de la pièce. Elle lui donne une leçon avec les armes qui lui plaisent le plus, l'esprit et la désinvolture, et il se retire en l'assu-

rant de son respect, en réalité plus épris qu'à son entrée. Je passe sur une autre scène assez pénible : la mère de Grâce, Mme de Plessans, a su l'adresse de la jeune fille par Mme Lechâtelier et vient tenter une dernière démarche. Que Grâce revienne au foyer de famille, et tout sera oublié. On a pu jusqu'ici étouffer le scandale. Mme de Plessans a amené avec elle les deux sœurs de Grâce, et Grâce fait très justement observer à sa mère que ce n'est pas leur place. M. Henry Bataille est très inexpert à exprimer les sentiments de famille : les pères et les mères de son théâtre ne tiennent jamais le langage qui conviendrait, ils sont toujours bornés, étriqués, indélicats, inintelligents. Comme, par la fenêtre, Grâce aperçoit Claude qui revient inopinément, il faut bien que les visiteuses s'éloignent au plus vite. Grâce promet à sa mère de la rejoindre un peu plus tard à l'hôtel où celle-ci est descendue ; elle ira lui dire adieu, cette visite l'a laissée tout ébranlée. Mais pourquoi son Claude rentre-t-il à pareille heure ? Et pourquoi s'effondre-t-il en arrivant ? Tout balbutiant, apeuré, pareil à un naufragé, il se confie à elle. Cette gratification dont il lui avait parlé, afin de pouvoir louer le piano, était une invention. Il a pris dans la caisse une avance qu'il pensait rembourser avant qu'on s'en aperçût, et l'on vient de s'en apercevoir. Il est perdu. Sans doute Grâce ne l'abandonne pas dans son misérable sort ; sans doute, par un obscur instinct maternel, elle se sent même liée à lui davantage puisqu'il n'a plus qu'elle et que sans elle il ne serait plus qu'une épave roulée par le flot de la vie ; sans doute elle envoie prévenir sa mère que sa rupture avec sa famille est définitive ;

mais son idéal est mort, Claude l'a tué. Elle voit maintenant son pauvre amant tel qu'il est : cette gaucherie, cette gêne qui, pour elle, dissimulaient les trésors d'un cœur rare, ne s'alliaient qu'à de l'indélicatesse, à cette indélicatesse qu'une certaine éducation permet à peine de comprendre, tant le vol et même la tentation du vol sont alors devenus impossibles. C'est bien l'effondrement : elle est liée pour la vie à cet être maladroit, un peu ridicule, sans talent — car tout s'éclaire à la fois pour elle — et qui a volé. Elle n'est plus soutenue que par une seule force : son goût du sacrifice. Elle ne croit plus en lui, mais elle croit en elle. Il ne lui reste que cela : elle va le perdre.

L'acte suivant nous transporte à Compiègne, au rendez-vous de chasse qu'ont loué les Lechâtelier. Les choses se sont arrangées. Roger Lechâtelier, non seulement n'a déposé aucun plainte contre son comptable, mais l'a augmenté. On devine pourquoi. Et Grâce, invitée par son amie Suzanne, a passé un mois ou deux au château. C'est évidemment très invraisemblable. Son caractère ne se fût pas accommodé de cette invitation où elle eût deviné l'insistance de Roger. Elle trouve à Compiègne, non point son milieu naturel, — car elle n'a jamais connu dans sa maison familiale ce luxe et ces agréments, — mais un milieu élégant, aimable, joyeux et léger où sa jeunesse s'épanouit. Cependant, elle est inquiète : elle se sent guettée comme une proie. Roger, depuis la scène où il fut éconduit, ne lui a plus reparlé de sa passion ou, plutôt, de son désir. Mais ce désir, il flotte partout autour d'elle, il est dans les attentions, dans la sorte de surveillance dont elle est l'objet. Elle

en est enveloppée, elle en a peur. Il faut que ce soit elle qui provoque une explication. Et cette explication lui vaut la plus franche et, partant, la plus méprisante des déclarations. L'amour n'est pas ce qu'elle croyait, une exaltation de l'être et une promesse éternelle : il est beaucoup moins important et beaucoup plus précis. Qu'importe qu'il passe : du moins, il hâte momentanément le cours des jours, il exige le luxe et la joie Qu'a-t-elle à faire avec son croque-notes? Son avenir n'est pas là. Et cette explication la laisse abaissée et troublée. Tout de suite après, elle en a une autre avec son amie Suzanne. Suzanne a confiance en elle, mais elle a dû supporter de son mari bien des infidélités. Elle se doute de quelque chose. Si Roger aimait Grâce, si Grâce elle-même éprouvait pour lui de l'amour, que ferait-elle? — Je me punirais, répond la jeune fille. Un instant après, remise en présence de Roger, vaincue, elle laisse prendre ses lèvres. Et puis, dans la nuit, elle se sauve.

Elle a marché jusqu'à la gare, elle a pris un train du matin, elle arrive à sa chambre dans l'hôtel meublé. Elle est pareille à une bête traquée qui a cherché son gîte pour achever d'y mourir. Ce qui complète sa misère, c'est qu'elle a senti en elle les premiers tressaillements d'un autre être qui, déjà, commence à vivre. Etre mère, elle n'éprouve à cette pensée que de l'horreur. Claude la trouve à son retour du bureau. Il laisse éclater son contentement. Il lui dit des choses très touchantes. Mais voici Roger qui arrive à son tour ; la poursuite a suivi la fuite de près. Et Claude commence à comprendre. Il ne se plaint pas : son rêve

était trop beau, et jamais il ne s'en est cru digne. Roger parti, elle prie son amant de lui jouer une valse, celle-là même qu'on jouait à Compiègne tandis que Roger l'embrassait, et pendant qu'il joue elle passe dans la pièce à côté et se tue. Elle n'a pas pu survivre à son humiliation. Elle n'avait pas eu honte d'elle-même quand elle avait abandonné pour Claude sa famille, son rang social, sa réputation. Son orgueil la soutenait. Mais voici que ce nouvel amour a jeté bas son orgueil. Elle s'est vue pareille aux femmes qui sont toutes livrées aux faiblesses de la chair, aux appétits du plaisir et de la fortune, et n'a pas pu supporter cette vision. Ah ! elle avait cru pouvoir se passer de toutes ces puissances que la société accumule pour garder la femme, puissances familiales, protection des lois, puissances religieuses. Elle avait cru pouvoir se préserver seule, faire sa vie toute seule, et il faut qu'elle mesure sa propre faiblesse. C'est en nous-mêmes que sont les plus grandes puissances de destruction, et voilà pourquoi on ne bâtit pas grand'chose de durable sur le bonheur individuel. Il faut d'autres étais à nos constructions.

Un des personnages de *la Marche nuptiale* dit en parlant de Grâce : c'est une chrétienne. Et il me semble bien que M. Bataille a lui-même dans une préface ou un article opposé la chrétienne Grâce à la païenne Thyra du *Phalène*. Chrétienne, Grâce ne peut pas l'être à cause de son orgueil. C'est par orgueil qu'elle a cru en elle-même au point de tout briser pour partir avec Claude. Et quand elle perdra cet orgueil, ce ne sera pas pour venir à l'humilité, qui est une vertu chrétienne, mais pour courir au désespoir qui est, aux yeux

de la religion catholique, la négation même de Dieu. Elle a transporté dans son amour certains désirs d'immolation mystique, mais ce n'est qu'une transposition. Non, vraiment, Grâce de Plessans n'a rien d'une chrétienne. Elle est d'une sensibilité plus complexe que Thyra, son fond moral est plus riche. Mais pas plus que Thyra, elle n'a cherché hors d'elle-même ses directions. Pas plus que Thyra, elle n'a l'âme religieuse. C'est même surprenant à quel point ces créatures sont uniquement terrestres. Elles en sont diminuées et rabaissées. Voyez cette Grâce : on comprend que son second amour la révolte, car il est ignoble. Avec quoi Roger la séduit-il? avec du cynisme, avec du luxe, avec des avantages mondains. Pas une seule fois, il ne lui tient des propos qui révèlent quelque profondeur d'âme. La comprend-il? Pas même. Et à la réflexion on ne s'explique pas comment elle l'aime. Il faut que ce soit un fait, et un fait bizarre. Commençant à voir clair dans sa triste fugue, désemparée, lasse, vaincue, elle est en effet une proie facile, mais pour qui? Pour l'homme qui comprendra son désarroi, sa tristesse, qui aura pitié d'elle, qui la remontera, qui lui redonnera confiance, qui partagera son goût d'idéalité, son amour de l'art, sa passion de vérité et de beauté. Or, Roger est un mondain borné, dont la séduction est toute physique. Je ne dis pas que cette situation soit invraisemblable. Je dis seulement que sa double erreur diminue Grâce, empêche de voir en elle une nature exceptionnelle. Elle se trompe trop, et sans discontinuer. Cela glace un peu l'intérêt que nous lui portions.

Dans une très remarquable étude sur Mme de

Noailles, écrite avant la publication du volume *les Vivants et les Morts* dont elle prévoyait les tendances, M. Armand Favre-Gilly, après avoir montré comment le romantisme avait substitué la nature à Dieu et conçu les choses inanimées sur le plan de la vie spirituelle, ajoutait : « Le mysticisme naturaliste de la comtesse de Noailles se déroule parallèlement au mysticisme chrétien, et je dis bien parallèlement, car ils n'ont de commun que leur direction sans aucun point de contact : en d'autres termes, ils ont la même forme et des systèmes différents. » Cette recherche de la même forme a pu donner le change sur la formidable erreur qui fait confondre l'amour divin avec l'autre amour. Dans un cas, — je résume ici l'argumentation de M. Favre-Gilly qui est assez abstraite, — quand l'amour humain veut se diviniser, c'est l'inférieur qui prétend absorber le supérieur : d'où une sorte de déséquilibre qui se traduit par l'emphase verbale ; dans l'autre cas, c'est le supérieur qui absorbe l'inférieur et c'est dans l'ordre : s'il prend à l'autre son vocabulaire, il « le sature d'une signification spirituelle ». Voilà qui donne la clé de bien des confusions : la lecture des auteurs mystiques a égaré bien des cerveaux incomplets qui se sont laissé prendre aux mots, le vocabulaire des auteurs mystiques n'étant pas un vocabulaire spécial, mais réclamant une interprétation spirituelle. Et d'autre part, des écrivains qui ont peut-être l'instinct mystique, mais qui n'ont pas, à coup sûr, le sens de la vérité religieuse, se sont imaginé qu'il suffisait d'introduire dans l'expression de l'amour humain des aspirations divines, l'adoration divine, le goût du sacrifice divin,

pour composer à leurs personnages ou se composer à eux-mêmes une sensibilité religieuse. C'est le cas de M. Bataille quand il présente Grâce de Plessans comme une chrétienne. Grâce de Plessans, qui échappe au repentir, ne doit-elle pas échapper du même coup à la rédemption, comme le dit encore M. Favre-Gilly en parlant de la poésie de Mme de Noailles? Tout au plus, a-t-elle gardé un peu de cette richesse morale que des siècles de christianisme ont accumulée et transmise.

Il reste que *la Marche nuptiale* est une œuvre très prenante — on le voit bien à l'importance que j'y attache — et qui contient une analyse très poussée de l'orgueil et du désespoir.

Le rôle de Grâce de Plessans a valu à Mme Piérat un des plus beaux succès de sa carrière. Elle éclaire le caractère de l'héroïne par toutes ses poses, par tous ses gestes, par sa voix douloureuse. Elle l'incarne des pieds à la tête. On la voit ainsi, on ne peut l'imaginer autrement. Elle explique le drame qui s'est passé avant le lever du rideau : les scènes de famille, la jeune fille tendue dans sa résolution, le départ. Elle garde dans sa faute une pudeur virginale et dans la misère une noblesse qui impose le respect. Puis, on la retrouve frémissante dans un milieu de luxe, frémissante de désir, révoltée contre elle-même et son désenchantement est déchirant. Il faut louer encore M. Georges Berr, admirable dans le rôle de Claude, et aussi M. Grand et Mme Lara.

II

Du célèbre roman de M. Marcel Prévost, *les Anges gardiens*, MM. J.-José Frappa et Henry Dupuy-Mazuel ont tiré une pièce extrêmement adroite, mouvementée et vivante, qui retrouve à Marigny le succès de l'ouvrage en librairie. C'est, d'abord, un tour de force : car le roman se composait de quatre épisodes étroitement emmêlés, et il était à craindre que le théâtre ne les dissociât. Rappellerai-je que dans *les Anges gardiens* se découvre la collaboration, bien naturelle, de l'auteur des *Demi-Vierges* et de celui des *Lettres à Françoise*, du peintre de mœurs intéressé spécialement par le spectacle de ce monde de jouisseurs que mènent le luxe et la volupté, et du moraliste préoccupé des problèmes de l'éducation? Le moraliste a fourni les documents, un dossier très complet sur les institutrices étrangères et sur les dangers qu'elles font courir à la famille française. « Réfléchissez ! une fille de dix-huit à vingt ans, une fille d'une certaine culture, d'une certaine éducation, quitte sa famille et sa patrie pour venir gagner son pain à Paris : c'est anormal. Oui, c'est anormal, parce que l'expatriation, à cet âge, est pleine de dangers pour elle, et que toute honnête famille ne s'y résoudra qu'à la dernière extrémité. Sur dix cas, il y en aura un où d'honnêtes parents auront délibérément envoyé à l'étranger leur fille sage et courageuse, et neuf autres cas où la

fille aura quitté ses parents par coup de tête, soit que la famille soit inhabitable (remariage du père, inconduite de la mère, scandale), soit qu'une aventure galante l'eût entraînée... » Rien n'est plus juste : ces filles que l'on engage, trop souvent à la légère, et qui viennent de si loin, à qui une mère confiera ses enfants, lui cédant une part de son autorité, on ne les connaît pas et par le seul fait qu'elles ont quitté leur pays et se sont exposées à toutes sortes de dangers, une certaine suspicion les enveloppe. Le cas de l'institutrice est toujours difficile à résoudre : c'est, sinon l'ennemie, du moins l'étrangère installée au foyer, une étrangère généralement intelligente, cultivée, réservée, accoutumée par les difficultés mêmes de la vie à ne pas se livrer, capable par conséquent d'esprit de suite et de dissimulation. Combien le cas se complique lorsque l'institutrice est d'une autre nationalité, par conséquent d'une sensibilité différente, plus malaisée à connaître, et qu'on ne peut être renseigné sur elle qu'approximativement? Le moraliste a donc fourni le dossier ; après quoi il s'est éloigné et n'a plus reparu. Le peintre de mœurs est alors intervenu, seul. Les faits sont racontés sans qu'une seule fois le jugement de l'auteur apparaisse. Et ils sont racontés avec tant de clarté et de naturel qu'on est tenté d'oublier qu'ils furent choisis et que leur choix suffit à contenir ce jugement. C'est le triomphe de l'art objectif. Et il faut commencer par se ressaisir avant de formuler une objection, une objection et même deux. Car nous avons tous rencontré de ces braves filles, institutrices, gouvernantes, nourrices, qui, loin de trahir la famille, y furent des aides bienfaisantes.

Et puis, *les Anges gardiens* de M. Marcel Prévost n'opèrent-ils pas dans un monde déjà contaminé et faisandé? Les Corbeiller, les Crauze sont un terrain déjà préparé : les fleurs les plus étranges sont destinées à y pousser. Chez les Aumont et les Ropart d'Aunay on suit mieux le travail perfide de désagrégation.

Il y a cependant une différence assez importante entre *les Anges gardiens* de M. Marcel Prévost et la pièce qu'en ont tirée avec tant d'habileté scénique MM. Jean-José Frappa et Henry Dupuy-Mazuel. Le roman était plus tragique. Le drame a évolué vers la comédie. Les auteurs l'ont si bien senti qu'ils ont renoncé à faire mourir Mlle Crauze. Mlle Crauze, qui se suicide dans le roman, leur doit la vie : elle épousera son officier autrichien, au risque de compromettre un peu la thèse de la nationalité. Si une institutrice étrangère est forcément dangereuse, le mariage avec un étranger n'offre-t-il pas trop de risques? Je ne rappellerai point davantage le quatuor trop connu que composent l'Allemande Magda, Rosalie la Luxembourgeoise, l'Anglaise Fanny et l'Italienne Sandra. Leur souper en l'absence des patrons est une excellente scène de comédie à quoi se mêle une odeur redoutable de trahison et de haine. Mais, je le répète, la pièce est comme allégée de ce que le roman contenait de cruauté et de terreur. Elle est presque divertissante comme si l'on avait déjà échappé au danger. Elle est fort bien jouée par M. Arquillière dans le rôle de Crauze (et peut-être contribue-t-il par sa force comique à la transformer), par Mlle Géniat (Fanny), par Mme Frappa (Sandra), par Mlle Carlier (Magda), etc.

III

M. Tristan Bernard, qui égaie l'Athénée avec *Triple-patte* et le Palais-Royal avec *les Deux Canards*, et qui unit à la force comique une bonhomie si sympathique, après avoir tant fait rire a voulu faire verser des larmes. Il a écrit *Jeanne Doré*, mélodrame sinistre qui ne parvient pas à émouvoir. Tous les effets faciles, tous les effets violents y sont : le crime, la cour d'assises, la condamnation à mort, les bois de justice, l'adieu au condamnè. On admire l'art de Mme Sarah Bernhardt qui, d'impératrice devenue papetière, garde sa royauté avec une simplicité auguste ; on admire et l'on n'est jamais touché, et l'on cherche vainement dans l'œuvre quelque chose, une phrase, un mot qui atteigne véritablement le cœur. Ou plutôt si : il y a une scène exquise, celle des portefaix et de l'attente.

Voici, brièvement, le résumé des sept tableaux. Aussi bien l'œuvre est-elle schématique elle-même. — I. Jeanne Doré est une pauvre veuve qui a perdu son mari toute jeune, et qui a dû gagner sa vie et celle de son fils. Elle tient maintenant une boutique de librairie dans une petite ville. Son fils a vingt ans. Il l'aide, il est sage et soumis. Pourtant, elle redoute parfois qu'il ait hérité des violences paternelles. Pendant qu'elle est sortie, arrive une jeune femme, Fanny, que Jacques Doré reçoit : cette Fanny est la maîtresse du

jeune homme, elle est mariée, elle a dilapidé une somme que son mari lui a confiée, elle a des ennuis d'argent. Jacques lui promet de lui trouver la somme. Il la demande à sa mère dès que celle-ci est revenue. Mme Doré refuse : elle n'a que de petites économies, et puis elle devine où irait son argent. Le jeune homme s'irrite ; il ira emprunter les fonds à son parrain, un vieil avare qui vit très retiré. — II. Chez le marchand de comestibles. On commente l'assassinat du petit rentier. Jeanne Doré, venue avec son filet pour divers achats, apprend la nouvelle. Or, son fils n'est pas rentré de la nuit. On annonce l'arrestation du coupable, un soldat de mauvaise réputation. Elle respire. Le soldat, qui avait un alibi certain, a été relâché immédiatement, et la police suit une autre piste plus sérieuse. La pauvre femme torturée est sur le point de prendre mal. Enfin elle peut s'en aller, désespérée. — III. De nouveau la librairie. Jacques arrive. Il nie, puis il avoue. Le vieillard a refusé de lui prêter de l'argent. Alors il l'a frappé, et à mesure qu'il avait davantage honte de son crime, il frappait plus fort. Jeanne l'excuse. Elle comprend qu'il y a deux hommes en lui : c'est un autre qui a frappé. Elle presse son fils de s'enfuir. Il était temps : le commissaire entre dans la boutique. — IV. La cour d'assises. Des avocats parlent entre eux. On reprend l'audience. Jeanne Doré dépose : elle tâche d'expliquer le crime de son fils qui n'est pas méchant et pas responsable. Mais pourquoi a-t-il tué? interroge un juré. Elle va parler, quand un regard suppliant de son fils la fait taire. Elle ne dénoncera pas Fanny. — V. La condamnation. En l'apprenant, Jeanne Doré (Mme Sarah Ber-

nhardt) pousse un cri magnifique. — VI. Devant la gare de la petite ville. Le jour se lève à peine. Des portefaix, assis sur le bord du trottoir, attendent le rapide de Paris. Ils tiennent une petite cour dont ils excluent un pauvre diable qui n'est pas commissionné : il n'a pas de plaque. Mais quelle est cette femme qui se traîne le long de la barrière? Elle est là chaque matin, à l'arrivée du train. Que veut-elle? Qu'attend-elle? Un des portefaix la connaît : c'est Mme Doré dont le fils a été condamné à mort. Le pourvoi en grâce a été rejeté. Que veut-elle? qu'attend-elle? on le devine. Une autre femme passe, jolie, rapide, légère, des roses au chapeau. C'est Fanny qui vient chercher une amie à la gare. Jeanne Doré lui parle tout bas pour ne pas la compromettre. Jacques a tué pour elle, il va mourir : n'ira-t-elle pas le voir à la prison, lui donner cette dernière consolation? La mère mendie pour son fils. Mais on la repousse : Fanny ne veut rien avoir de commun avec cet assassin. Le train roule sur la voie. Il en descend quelques voyageurs, un monsieur bien habillé, et quatre individus que le premier a l'air de commander. Sur un propos qu'il tient, Mme Doré a compris. Ce sont le bourreau et ses aides. L'exécution aura lieu demain. La malheureuse chancelle sur ses jambes et le portefaix rabroué vient la recueillir et la conduire chez elle. — VII. A la prison, le soir, Mme Doré est là qui supplie le gardien. Elle sait que c'est pour le lendemain au petit jour. Elle veut dire adieu à son fils. Comment peut-on le lui refuser? Le gardien se laisse apitoyer. Il ouvrira le guichet. Elle lui dira quelques mots et ce sera tout. Et il ouvre le guichet : — Une femme est là,

qui veut vous parler. — Fanny ! appelle le condamné. — Et la mère se laisse prendre pour la maîtresse, elle donne sa main, puis ses lèvres, afin que le pauvre petit emporte du moins cette consolation. — Il vous a confondue avec une autre, murmure le gardien apitoyé après avoir refermé le guichet. — Tant mieux ! répond la mère. Il en a eu plus de joie.

On voit bien par quoi M. Tristan Bernard a essayé de hausser ce mélodrame jusqu'à la tragédie. Il a sans doute songé au chœur antique, en nous donnant, dans chaque acte, l'opinion des assistants : clients entrés dans la boutique, avocats, portefaix. La scène des portefaix est même fort bien venue, mais elle est un hors-d'œuvre. Déjà, Édouard Rod, dans un roman judiciaire, *le Glaive et le Bandeau*, avait tiré un effet assez poignant de ces commentaires donnés à l'action par la foule. Mais sa foule était mêlée en quelque sorte à l'action, tandis que les figurants de M. Tristan Bernord y demeurent étrangers. De là l'indifférence de leurs propos. Ils ne font que ralentir la marche de la pièce et ils n'en donnent pas la clé. Çà et là, on trouve quelque détail qui retient par son accent de vérité : ainsi l'acharnement qu'a mis l'assassin à frapper sa victime, qu'on prendrait pour de la sauvagerie, et qui est le témoignage d'une faiblesse nerveuse au dernier degré de la surexcitation et de l'horreur ; je me souviens d'avoir lu le récit d'un crime commis exactement dans ces conditions. Cela ne supprime pas d'ailleurs la responsabilité.

Évoquant la figure de la mère de François Villon, ce prince des apaches d'autrefois, j'écrivais

l'an dernier : « Il semble que la terre manquerait plutôt sous nos pieds que cette affection à notre cœur dont elle est la sécurité. C'est notre suprême ressource, rien ne peut nous la ravir. Lisez les grands procès : quand toute la sociéte condamne, il reste au condamné sa mère. Un Ravaillac, un Émile Henry, un Caserio, fermés à tout sentiment humain, s'attendrissent au rappel de leur mère. Ils savent que, repoussés du monde entier, quelqu'un reste encore pour les plaindre. Un père peut maudire, une mère non pas. Celle de Caserio, assise sur le seuil de sa porte, passait ses jours à pleurer et se lamenter. Elle n'accusait pas. Elle eût ressemblé à cette héroïne de *Rizpah*, le poème où Tennyson a incarné, dans sa force absolue et presque sauvage, l'instinct maternel. » Et je citais ce petit fait divers cueilli dans la chronique des tribunaux : « A la correctionnelle. On va condamner pour vol un ouvrier qui se défend tant bien que mal, mais que tout cet appareil judiciaire intimide et qui balbutie, quand l'huissier intervient : — Il y a là une femme, monsieur le président, qui insiste pour vous parler. — Que veut-elle? — Elle dit qu'elle sait quelque chose. — On introduit une femme du peuple. Elle est toute pâle, elle pleure, on l'entend à peine. Pourquoi est-elle si émue? Elle décline ses nom et profession qu'on lui arrache, et maintenant qu'a-t-elle à dire? — J'ai à dire que celui-ci est innocent (elle montre l'accusé). — Comment le savez-vous? — C'est un autre qui a volé. — Un autre? Quel autre? Vous le connaissez? — Je ne puis pas donner son nom. — Il le faut pourtant, sans quoi on ne vous croira pas. — Alors elle étouffe ses larmes et murmure : — Il

m'a tout avoué. C'est mon fils. — Cette femme *povrette et ancienne*, comme la mère de François Villon, elle ressentait l'amour maternel tout simplement à la façon d'une Blanche de Castille, reine de France, qui eût préféré voir son fils mort plutôt que coupable. »

Jeanne Doré ne comprend pas ainsi l'amour maternel. Elle n'a point souci de l'âme de son enfant. Elle ne pense qu'à son bonheur terrestre. On s'explique à peine pourquoi elle lui a refusé l'argent qu'il lui demandait pour sa maîtresse. Car elle se ferait volontiers la complice de son amour, comme l'épouse de *la Vierge folle*. N'essaie-t-elle pas d'amener jusqu'à la prison Fanny récalcitrante? Et le geste par lequel elle laisse prendre ses lèvres pour celles de Fanny, loin d'être sublime, n'est que répugnant. Le sublime maternel ne peut être que dans l'exaltation du sentiment maternel, et non pas dans son abdication. La beauté du sacrifice n'est pas dans l'abandon de sa nature. Une mère n'est émouvante que si elle reste mère.

C'est pourquoi *Jeanne Doré* n'est pas une pièce émouvante et ne laissera pas, dans la littérature, une figure nouvelle de la maternité. Et cependant elle a pour interprète Mme Sarah Bernhardt dont la démarche, les attitudes douloureuses, la voix meurtrie gardent, dans ce rôle populaire, une majesté royale. Le rôle de Jacques, avec sa nervosité, son mélange de violence et de faiblesse, est fort bien tenu par le fils de M. Tristan Bernard.

IV

Sur le premier volume d'une édition de Racine qu'on vendit après la mort de Rachel, on peut lire cette déclaration : « O mon doux Racine, c'est dans tes chefs-d'œuvre que je reconnais le cœur des femmes ! Je forme le mien à ta noble poésie ! Si la lyre de mon âme ne pleure pas toujours à tes accords divins, c'est que l'admiration laisse tout mon être dans l'extase. » Déclaration dépourvue de simplicité, mais telle qu'elle n'en écrivit aucune à ses adorateurs et pour laquelle elle mérite, sinon la sympathie que repousse sa carrière aventureuse et trop avide, notre admiration due à l'artiste qui, dans la beauté classique, surprit et rendit le frémissement de la vie humaine.

La *Rachel* que représente l'Odéon avec un vif succès est une série de tableaux ingénieux. On y voit la tragédienne dans les différentes phases de son existence mouvementée et si tôt brisée. Mais cinq tableaux ne font pas un portrait. Nous n'avons là qu'une Rachel stylisée et conventionnelle. Quelle riche matière cependant offrait la réalité (1) ! M. Gustave Grillet a négligé la femme et n'a pris que la reine de théâtre. Sa pièce est une sorte d'apothéose de l'actrice. Au premier acte, nous voyons une roulotte au bord d'une route. Le père

(1) Voir l'article consacré à la biographie de Rachel dans *la Vie au théâtre*, 2e volume.

et la mère Félix préparent la popote de leur nombreuse nichée, et dans les intervalles de cette collaboration, le père Félix fait répéter à ses enfants les rôles d'un drame obscur et romantique. Tandis que ses sœurs se prêtent malaisément à cet exercice, la jeune Rachel s'y donne déjà tout entière. Nous la retrouvons débutante au Théâtre-Molière, essuyant dans un rôle de soubrette les sarcasmes de la jeune première Rosalinde, méprisée par le grand acteur Provost qui l'engage à renoncer à une carrière pour laquelle elle ne lui paraît point douée. Furieuse, elle empoigne la couronne d'Athalie qu'elle doit représenter ensuite, et déclame le songe dans un superbe emportement, avec ce réalisme qui devait donner à l'art classique un accent nouveau. Samson, plus perspicace que Provost, la guette : il a deviné son génie. — L'appartement des Félix. Rachel rentre du théâtre. L'enseigne de vaisseau Hector l'attend. Ils s'aiment et veulent s'épouser. Elle renoncera au théâtre pour son amour. Cette nouvelle qu'on notifie au père Félix enrage celui-ci qui perd son plus fructueux commerce, l'avenir de sa fille. Il explique à Rachel que l'art ne lui permet pas d'aimer, et qu'elle se doit à l'art. Samson vient à la rescousse, et il suffit d'une évocation de théâtre pour que Rachel vaincue immole son cœur. — La loge de Rachel au Théâtre-Français. Elle vient de triompher dans la tragédie, et elle va chanter *la Marseillaise*, enroulée dans les plis du drapeau. Nous sommes aux plus beaux jours de la révolution de 1848. Toutes les illustrations du temps viennent la complimenter. Lamartine, chef du gouvernement provisoire, lui adresse le compliment que lui fit en

réalité le comte Molé : « Vous avez, mademoiselle, sauvé la langue française », à quoi elle répond : « Tant mieux, ma foi, mais je ne l'ai jamais apprise. » Chateaubriand se traîne dans les coulisses au bras de Mme Récamier : ils étaient à la veille de mourir, et dès longtemps ne fréquentaient plus le théâtre. Ajoutez Victor Hugo, Alfred de Musset, Ingres, le maréchal Bugeaud, Frédérick Lemaître, toute une salade de grands hommes réunis pour la circonstance, un peu arbitrairement, vous vous en doutez. Cela fait un défilé cinématographique fort divertissant. La famille Félix exulte. Rachel connaît l'ivresse de la gloire. Au moment de rentrer en scène pour *la Marseillaise*, on lui remet une lettre : l'enseigne Hector vient d'être tué à l'ennemi en Algérie. Elle va s'évanouir, mais elle dompte ses nerfs, et chancelante, abattue, égarée, elle entre en scène quand même. Le théâtre, n'est-ce pas, a ses martyrs. — Dernier acte : l'adieu. Le vieux père Loiseau, qui a cent quatre ans et qui est petit employé à la Comédie-Française, balaie les coulisses. Il égrène en travaillant ses souvenirs d'amateur de théâtre. Il a vu Lekain, il a vu Talma, il a vu Rachel. Ah ! la prodigieuse soirée où Rachel écrasa la rivale qu'une coterie lui avait suscitée ! Enfin, voici Rachel accompagnée, presque portée par sa sœur et son médecin, tuée par son art auquel elle se donnait trop : elle a voulu dire adieu à son théâtre avant de partir pour la côte d'Azur dont le soleil la réchauffera peut-être. Elle se devine condamnée, et ses adieux sont déchirants.

Pour peindre en pied une Rachel, de son point de départ à son point d'arrivée, il aurait fallu un

Balzac. Elle fut, certes, une prodigieuse actrice, que son art épuisait, mais elle fut en même temps avide de toutes les jouissances, de tous les luxes, de toutes les dominations. Elle exploita l'amour et la tragédie, poussée d'ailleurs par la bande affamée des Félix qui se ruait à la curée. Les quelques pages d'*Un souper chez Rachel*, d'Alfred de Musset, sont autrement évocatrices que la pièce de M. Grillet. Un roman récent, *Bethsabée*, de M. Jean de Foville, aventure d'un compositeur qui ne peut créer son œuvre qu'à travers le plus sombre amour, contient quelques traits d'analyse où, précisément, se mêlent la passion et l'utilitarisme, presque ingénument et par instinct de race, qui conviendraient au portrait difficile et tentant d'une Rachel.

La *Rachel* de l'Odéon a trouvé une interprète étonnante, Mlle Séphora Mossé. Celle-ci s'est presque donné le physique du modèle : elle en a les violences et les emportements, le feu sombre, ou, du moins, ce que nous pouvons en imaginer d'après la tradition. Mais il lui manque de régler toutes ces belles forces indisciplinées et confuses : la voix est rauque, parfois avec des intonations fausses ; elle a besoin de crier et les cris ne sont pas toujours justes ; les gestes sont brusques, sans harmonie. Mais il y a là un tempérament dont on peut beaucoup attendre. — Il faut citer encore M. Desfontaines (Samson), M. Grétillat (le père Félix), et M. d'Inès qui s'est taillé un succès personnel dans le rôle de balayeur centenaire.

V

Connaissez-vous encore de vieilles dames, de ces authentiques vieilles dames qui inspiraient à la fois le respect et la confiance, et avec qui l'on aimait à causer, car elles étaient de bon conseil et consentaient à s'intéresser à la vie d'autrui? On en rencontre dans les provinces, mais à Paris, il n'y en a plus. La vieillesse est rigoureusement proscrite de la vie de la société : à tout âge on arbore les mêmes toilettes, les mêmes couleurs, les mêmes opinions, la même ardeur de vivre. L'outrage des ans n'est-il point devenu réparable depuis qu'on a fondé les instituts de beauté où de savants professionnels comblent les rides, malaxent les chairs amollies, rétablissent les teints fanés et gâtés, par le moyen d'une alchimie de pâtes, de poudres et de drogues? Déjà, au dix-huitième siècle, le maréchal de Richelieu combattait la vieillesse avec acharnement. Chaque matin, pour cacher ses rides, il se faisait tirer et attacher en tampon sur le sommet de la tête la peau de son front et de ses bajoues. Pour conserver en apparence un visage frais et plein, il ordonnait de lui appliquer le soir, sur chaque joue, un ris de veau qu'on enlevait le lendemain et qu'on mangeait à l'office. Ces soins de toilette — assez compliqués et laborieux, comme on le voit — et son prestige lui permirent de prolonger de façon stupéfiante sa carrière libertine. Mais une telle discipline était

exceptionnelle. Aujourd'hui tout se démocratise et l'institut de beauté est à la portée de toutes les bourses bien garnies. M. Alfred Capus devait fatalement s'y intéresser, lui qui poursuit avec une fantaisie amusée toutes ces particularités de nos mœurs où se marque le mieux le souci de nous tromper nous-mêmes sur notre importance et notre durée. Il nous a donc montré sur la scène un institut de beauté dans la comédie que représentent les Variétés et qui est un de ses plus fins ouvrages. Et par surcroît il a illustré de la plus gentille façon du monde, en nous contant l'aventure du ménage Lagraine, le vieux quatrain de La Fontaine :

> Ne forçons point notre talent,
> Nous ne ferions rien avec grâce.
> Jamais un lourdaud, quoi qu'il fasse,
> Ne saurait passer pour galant.

Mais tout le monde aujourd'hui veut forcer son talent et rêve d'un autre métier ; personne n'accepte volontiers de se confiner dans les mêmes fonctions. Voyez M. et Mme Lagraine : ils étaient dans les papiers peints, là-bas, au faubourg Poissonnière. Leurs affaires marchaient à merveille : lui, associé à son frère, travaillait modérément pour obtenir des revenus très appréciables ; Adrienne se plaisait chez elle. Quelle tarentule les a donc piqués ! Ces bourgeois veulent suivre la mode. Et voilà notre homme qui lâche les papiers peints pour s'adonner à la littérature. Il lâche aussi le faubourg Poissonnière pour s'installer dans un palace. C'est aussi la mode : maintenant on n'habite plus chez soi, on habite à l'hôtel. C'est plus pratique, parce qu'on change quand on veut.

La vie contemporaine est essentiellement mobile : elle ne comporte plus l'installation définitive, ou tout au moins durable ; il faut toujours être prêt à s'en aller. Mme Lagraine est une charmante petite femme qui ne contrarie jamais son mari : pourvu qu'il continue d'être gai et fidèle, elle n'en demande pas davantage, car Léon est un compagnon de bonne humeur. Un point, cependant, tracasse cette bourgeoise positive. L'existence dans les palaces, c'est bien cher. Comment s'arrangera-t-on ? On n'a guère que vingt mille francs de rentes, et avec cela on ne va pas très loin. — Bah ! lui réplique Léon, il y a l'oncle Bombel. — C'est juste, il y a l'oncle Bombel. Ce n'est pas que l'oncle Bombel soit vieux : mais il est dans un état pitoyable de neurasthénie, ne bougeant plus, ne mangeant plus, mûr pour le gâtisme, la petite voiture et la finale déconfiture. Mais qui donc débarque au Palace à leur recherche ? L'oncle Bombel, tout rafraîchi et rajeuni, ressuscité, amène et jovial. Le ménage Lagraine lui fait bonne figure, car il est fort désintéressé au fond, et pourvu que rien ne lui manque, il ne demande rien : or, pour le moment, rien ne lui manque. Et l'oncle Bombel de leur expliquer sa métamorphose : tout d'un coup il n'a plus voulu être malade, il a fait comme s'il ne l'était plus, et aussitôt il a cessé de l'être. Il a impitoyablement renvoyé les médecins, et de la sorte il n'en a plus eu besoin. Les neurologistes les plus éminents, un docteur Dubois, un docteur Grasset comprendraient parfaitement son cas, et même le lui expliqueraient. Tout va bien, mais Adrienne Lagraine est inquiète de l'avenir. L'état de poète que son mari vient d'embrasser est fort

coûteux. Un éditeur est venu, qui le leur a donné à entendre. Car il y a deux sortes de poètes, non point les classiques et les romantiques, non point les parnassiens et les symbolistes, non point les naturistes et les futuristes, mais les poètes riches et les poètes pauvres. Léon Lagraine, classé définitivement dans les poètes riches, doit soutenir son train et faire sa réputation. Le mieux est de la faire avant de rien publier, c'est plus sûr. Avec quoi la feront-ils? Justement une occasion se présente. Au Palace habite certaine baronne Tournois, fiancée à un prince sicilien, qui a hérité d'un institut de beauté et qui cherche une femme du meilleur monde pour le diriger. — Ce sera moi, déclare Adrienne. — Parfait, approuve la baronne Tournois. M. Lagraine proteste : il est encore tout féru de ces préjugés bourgeois qui n'admettent pas le travail des femmes, surtout lorsqu'il doit enrichir le mari. On le secoue, on le chapitre, on le chambre, et sa femme a gain de cause grâce à l'oncle Bombel, qui déjà songe à se rajeunir par le moyen de cet institut.

Le second acte, vous le devinez, nous transporte à l'institut de beauté. Nous y voyons comment la beauté se fabrique. A la vérité, Mme Lagraine s'est improvisée directrice et il y paraît. Elle oublie ses clientes sous la douche électrique, confond les pâtes et les élixirs, exagère la couleur. Mais si quelque dame trop enluminée proteste, on lui ferme le bec en proclamant : « C'est la figure que nous lançons cet hiver. » A cela l'on n'a rien à dire. Quant à Léon Lagraine, il n'est plus que le mari de madame. Puisqu'il est poète, qu'il écrive donc un quatrain-réclame. Et ensuite, il ira régler

la note du fumiste. Il est bon pour la publicité et les commissions. Mais la baronne Tournois s'est éprise de lui et se jette à sa tête. Il commence par en être un peu suffoqué, mais il s'habitue à sa bonne fortune et ne lui fait pas mauvais cœur. Adrienne, informée et furieuse, lâche l'institut de beauté et veut, elle aussi, se lancer dans la littérature aujourd'hui si parfaitement accessible à une femme du monde. Le ménage va à la dérive, jusqu'au moment où Léon Lagraine ressaisit les rênes du gouvernement, et comment s'y prend-il? Il rentre dans les papiers peints. Plus de littérature, plus de palace, plus d'institut de beauté : un bon appartement confortable, même faubourg Poissonnière, une vie ordonnée. Adrienne n'en demande pas davantage. Mais pourquoi Léon l'a-t-il trompée? C'est elle qui est la coupable, lui explique son mari : et il lui rappelle le quatrain-réclame, le fumiste et les commissions. On n'abaisse pas en vain son mari. Ne doit-il pas bénir la baronne Tournois qui lui a rendu la conscience de sa supériorité?

Comme *les Favorites*, *l'Institut de beauté* est une charmante satire de l'incohérence contemporaine. L'action y est peu de chose, et l'on peut lui reprocher son exiguïté et sa lenteur, mais le dialogue, la critique des mœurs, la fantaisie en sont de la meilleure qualité.

JANVIER 1914

Bouffes-Parisiens : *La Pèlerine écossaise*, comédie en trois actes, de M. Sacha Guitry. — Vaudeville : *La Belle Aventure*, comédie en trois actes, de MM. Gaston de Caillavet, Robert de Flers et Étienne Rey. — Théâtre-Antoine : *Un Grand Bourgeois*, pièce en trois actes, de M. Émile Fabre. — Gymnase : *Les Cinq Messieurs de Francfort*, pièce en trois actes, de M. Charles Roeszler, adaptation française de MM. Lugné-Poe et Élias. — Nouvel-Ambigu : *La Danse devant le miroir*, pièce en trois actes, de M. François de Curel.

Une des principales attractions de la comédie-féerie qu'on joue au Châtelet, *l'Insaisissable Stanley Collins*, c'est le spectacle d'un train qui s'arrête au milieu de la scène. Une petite fille que j'ai conduite à ce théâtre pour ses étrennes n'en a point été satisfaite :

— Pourquoi nous montrer un train, m'a-t-elle fait remarquer, puisque nous montons dedans très souvent?

N'avait-elle point raison? Elle venait s'exalter et réclamait des impressions nouvelles, et on lui donnait à voir une locomotive. Elle ne me cacha pas ses préférences pour le cirque, où les gymnastes et les écuyères exécutent des prodiges avec aisance, où les clowns se livrent à des farces claires et formidables. J'ai toujours aimé le cirque, de sorte que nous nous entendîmes à merveille.

Les enfants ne sont point réalistes. Le sommes-nous davantage? Aimons-nous qu'on nous présente

le miroir de la vérité? Combien osent se regarder dedans? On y jette un coup d'œil furtif, à la fois curieux et inquiet, et vite l'on détourne la tête. On veut bien un peu de vérité, pas trop, et si elle est enguirlandée d'esprit, de bonne humeur, d'un certain cynisme léger qui, sous couleur de l'approuver, la dépasse, nous poussons la condescendance jusqu'à l'agréer. De *la Pèlerine écossaise* à *la Danse devant le miroir* essayons de la poursuivre.

I

Il y a dans *la Pèlerine écossaise*, de M. Sacha Guitry, assez de vérité, juste assez pour que cette pièce, déjà presque trop longue, prenne dans la série déjà nombreuse de ses ouvrages une importance toute spéciale. J'ai plusieurs fois loué la verve étonnante, miraculeusement jaillissante de l'auteur d'*Un Beau Mariage* et de *la Prise de Berg-op-Zoom*, tout en regrettant qu'il se contentât d'ébaucher ses personnages. Cette fois, il a fait monter sa troupe de clowns en liesse dans le train ordinaire de la vie. *La Pèlerine écossaise* est une sorte de proverbe, une *moralité :* on sortait de *la Prise de Berg-op-Zoom*, ou d'*Un Beau Mariage*, le rire un peu embrouillé et dans l'incapacité de fournir à son plaisir d'autres raisons que le choc des mots et la désinvolture de la fantaisie ; on sort de *la Pèlerine écossaise* moins gai, moins folâtre, mais un peu ébranlé dans son for intérieur. L'auteur a touché, un peu en amateur, cette psychologie intime que

nous aimons à retrouver dans les livres et au théâtre, parce que nous ne sommes guère préoccupés que de nous-mêmes. Ah! s'il avait poussé plus loin l'analyse des caractères, abandonné délibérément quelques traits de comique facile où il se complaît, et peut-être resserré encore l'action, il nous eût donné, je le crois, un petit chef-d'œuvre.

Philippe et Françoise, après six ans de mariage, sont parvenus à cet état de confiance et d'abandon où l'on ne se gêne plus l'un avec l'autre. Dès le lever du rideau nous nous en apercevons. Il est en bras de chemise, elle est vautrée sur un canapé. Leur conversation est sans hypocrisie ni voiles d'aucune sorte. Ils sont en vacances, au bord de la mer, et ils attendent un ami, Mérissel, vieux Parisien qui n'a jamais vu la mer et à qui ils ménagent cette surprise. Mérissel ne doit pas venir seul. Il amènera une petite amie. Il ne peut pas se passer d'une petite amie, mais il en change. Vous voyez que nous sommes dans un monde facile, sans préjugés et même sans tenue, et tout de suite cela modifie la valeur des mots et peut-être aussi des choses. Or Mérissel n'arrive pas avec l'amie annoncée, mais avec une autre. La première, il l'a renvoyée et il s'est muni incontinent d'une doublure, qui attend là, dans l'automobile, de savoir si elle sera accueillie. Françoise fait la moue, mais, quand Mérissel a prononcé le nom de cette jeune personne, Henriette Duvernoy, aussitôt Françoise se rassérène : Henriette, je crois bien, c'était l'amie de l'année précédente, et même Françoise la préférait à l'autre et ne comprenait pas pourquoi Mérissel s'en était débarrassée. On installe les Mérissel dans la villa.

Henriette fait des avances à Philippe, qui ne les repousse pas. Un joueur de tennis, Marcel, qui s'habille bien et qui a vingt ans, fait de son côté la cour à Françoise, qui le repousse mollement. Comment Philippe et Françoise qui s'aiment se livrent-ils à ces petits manèges malgré leur tendresse réciproque? C'est précisément le sujet de la pièce. Ils s'aiment, mais depuis longtemps. Ils s'aiment sans façons, sans délicatesse, sans surveillance. Ils oublient de se le dire, ils oublient de cultiver leur amour. L'amour que nous avons éprouvé et que nous cessons de cultiver en nous, soit lassitude, soit satiété, soit même simplement négligence, laisse notre cœur plus faible et plus accessible. Au lieu d'être une défense, un beau rempart qui nous isole, il est comme un ennemi déjà introduit dans la place et prêt à la livrer. Philippe est surpris par Mérissel embrassant Henriette qui l'avait bien cherché, et le premier soin de Philippe est d'inviter Mérissel au calme, afin que Françoise ne sache rien. Au beau milieu de sa petite aventure, il n'a souci que de son ménage. Et comme il vérifie si Françoise n'a rien pu surprendre de cet éclat, il aperçoit le jeune Marcel qui prend un baiser à sa femme. Marcel est jeté dehors, Mérissel et sa compagne s'en vont. Il ne reste que Philippe et Françoise. Elle veut partir. Il la retient. Leurs torts s'équivalent, ils se les pardonneront. Et les voilà se demandant comment et pourquoi ils ont failli se tromper, tout en s'aimant. Ils ne tenaient qu'à leur bonheur et ils allaient le mettre en pièces. Pour rien, pas même pour le plaisir, ou pour le plaisir d'un instant. Henriette partie, Marcel chassé, aucun des deux n'y pensera. Et ce petit

incident aurait pu suffire à bouleverser leur vie, à tuer leur confiance, leur tendresse. Pourquoi, mais pourquoi donc se sont-ils trouvés si fragiles et si pareillement fragiles, devant l'occasion? Ils ont beau chercher, ils ne savent pas résoudre l'énigme. Tout à coup, parce qu'elle a froid, elle s'empare d'une vieille pèlerine écossaise, inusable et hideuse, dont elle s'affublait volontiers depuis quelque temps et s'en enveloppe. — Ah ! non, pas la pèlerine ! proteste-t-il. Il a trouvé. La pèlerine écossaise lui explique tout. Elle est éloquente et symbolique. Elle représente leur négligence, leur laisser-aller, leur sans-gêne l'un avec l'autre. Ils ne tentaient plus de se plaire, ils en étaient trop sûrs. Ils ne se mettaient plus en frais et s'abandonnaient à leur nature qui, n'étant plus contrainte, s'épaississait. Et peu à peu quelque chose a manqué à l'atmosphère de leur existence, une certaine ferveur, un certain élan, un certain mouvement de la sensibilité trop ralenti. Instinctivement ils s'en sont rendu compte, mais ce quelque chose, ils l'ont cherché ailleurs, ils l'ont demandé au désir, même passager, qui porte avec lui l'illusion. Que désormais ils gardent leur bonheur ! C'est un feu qu'il ne faut pas laisser éteindre, et au coin duquel ils s'étaient endormis, en pantoufles et en robe de chambre. Heureusement il restait assez de braises pour le rallumer. Et de concert ils soufflent dessus.

C'est le cas de bien des ménages. Après quelques années le mari et la femme se négligent totalement. Ils perdent toute discrétion. « La femme mariée, disait joliment saint François de Sales, se peut et doit orner auprès de son mari quand il le désire ; si elle en fait de même en étant éloignée, on deman-

dera quels yeux elle veut favoriser avec ce soin particulier. » Or le mari ne le désire même plus, et la femme ne se pare que pour les yeux des autres. De combien de femmes, oserait-on affirmer qu'elles ne se font belles que pour leur mari, et en son absence ne se montrent que modestement ornées ! Voilà que je cite saint François de Sales à propos de M. Sacha Guitry. Je ferai même une autre citation. « Si vous-même, dit l'évêque s'adressant aux maris, leur apprenez les friponneries, ce n'est pas merveille que vous ayez du déshonneur en leur perte. » C'est l'explication de bien des mésaventures conjugales. Prenez le ménage de *la Pèlerine écossaise :* certes, Philippe est un bon garçon, cordial, gai, plein de santé, de bonne humeur, sans arrière-pensée et, nous allons le voir, beaucoup moins inquiétant que sa femme. Mais quel respect a-t-il pour elle? Il lui impose ou il tolère pour elle la compagnie de petites grues, comme elle les appelle justement. Il la rabaisse et ne s'en doute pas. Aussi, quand le jeune Marcel fait la cour à Françoise, celui-ci ne se met-il pas en frais, lui non plus. Il n'y va pas par quatre chemins, il ne prononce pas de grandes phrases, il ne revêt pas l'amour de cette parure sentimentale qui pourtant convient à la jeunesse. Non, il a un but très précis, et que Françoise comprend fort bien, même quand elle lui donne sur les doigts. Leur flirt est joliment cynique. C'en est même surprenant. Car il semblait que, sur la bagatelle, Françoise dût être blasée et que, si quelque chose lui manquât, ce fût plutôt le sentiment. On l'aurait mieux comprise troublée par la chanson de Fortunio qu'excitant ce chérubin du tennis. Voyez comme il y a plus de délicatesse

dans un autre proverbe du même genre, *En camarades*, de Mme Colette Willy. Un sujet comme celui de *la Pèlerine écossaise* ne peut valoir que par la justesse du ton, par le jeu des nuances. Ici les personnages sont un peu gros : on dirait qu'ils s'ébrouent dans un filet d'eau claire qu'ils troublent et dont ils nous éclaboussent quand nous aurions préféré nous y rafraîchir. Mais ils sont si bien portants, ils parlent avec une verve si drue, ils évoluent avec tant d'entrain que leur familiarité même est sympathique. Ils ont ce don rare et charmant : le naturel.

Le naturel : c'est aussi le don rare et charmant des acteurs. Mme Charlotte Lysès, M. Sacha Guitry et M. Noblet n'ont pas l'air de jouer cette pièce : ils la vivent devant nous. Ils semblent presque improviser à l'instant pour notre plaisir.

II

A l'heureuse et fertile collaboration de MM. Robert de Flers et Gaston de Caillavet s'ajoute cette fois un nouveau nom, celui de M. Étienne Rey. Je sais de lui un petit traité de l'*Orgueil* et un recueil de *Pensées morales et immorales* qui révèlent un moraliste judicieux, un peu guindé, mais généreux et âpre ensemble. *La Belle Aventure*, qui triomphe au Vaudeville, est une merveille d'art dramatique : l'esprit et le sentiment s'y mêlent en un savant dosage ; le dialogue est un jeu brillant, élégant et sûr, où l'on ne peut surprendre aucune faute. Le

défaut, l'unique défaut, est d'un tout autre ordre. C'est une sorte d'imperceptible déformation professionnelle : tout ici est vu sous l'angle du théâtre. Rien, objecterez-vous, ne peut être plus légitime, puisque c'est d'une pièce qu'il s'agit. Au point de vue de l'effet, sans aucun doute, mais, au point de vue de la vérité humaine, c'est différent. Acteurs et décors ne sont plus là pour interpréter la nature et les hommes. Ils se sont substitués à eux. Une vieille maison de campagne s'exerce d'elle-même à l'éloquence, une armoire à linge et à confitures devient un accessoire. La grand'mère et le jeune homme timide jouent des rôles. Le théâtre a pris la place de la vie ; il ne se contente pas de la transposer. Ce qui se passe au dehors ne s'y passe qu'en fonction du théâtre. Mais ce qui se passe au dedans nous donne un agrément très vif.

Hélène de Trévillac, quand le rideau se lève, nous apparaît en toilette de mariée. Elle doit épouser Valentin Le Barroyer, auditeur au Conseil d'État. Celui-ci est un petit homme correct, soigné, méticuleux, ennuyeux. Il note sur un calepin ses obligations, même les sentimentales. C'est un maniaque, doux et inoffensif. On comprend que sa fiancée ne soit pas emballée. Mais elle a l'air d'une victime que l'on conduit au sacrifice. Et nous apprenons peu à peu que c'est un mariage quasi forcé. Hélène a été recueillie, après la mort de ses parents, par son oncle et sa tante d'Éguzon. Mme d'Éguzon, qui est une femme de gouvernement, a décidé cette union et peu à peu l'a imposée à la jeune fille. Pourquoi, chez celle-ci tant de passivité? Elle aimait son cousin André d'Éguzon et André est parti. André a été nommé attaché d'am-

bassade à Vienne. Puisqu'elle n'est pas aimée, l'avenir lui est indifférent. Autant ce petit Valentin Le Barroyer qu'un autre. Cependant elle ne l'avait pas cru si exaspérant, ou bien c'est l'approche de l'heure décisive qui lui fait mieux mesurer toute l'horreur de ce mariage de raison. Or voici qu'André est revenu. Elle le revoit, il s'explique. Mme d'Éguzon — la méchante femme — a intercepté les lettres qu'il écrivait à Hélène, parce qu'elle ne voulait pas de ce mariage pour son fils. Il aime toujours Hélène : elle ne peut pas épouser l'autre. Elle se laisse aisément convaincre, et comme on l'appelle pour la cérémonie, elle se sauve en toilette de mariée avec son cousin, qui l'épousera plus tard.

Où sont-ils allés? Dans un vieux château qu'elle a en Périgord. Elle y devait venir, mais avec l'autre. Après sa fugue, elle pensait s'y retirer, s'y réfugier, mais seule, pour fuir le scandale : André l'a accompagnée à la gare, puis dans le train jusqu'à la prochaine station, et finalement il ne l'a pas quittée. Ne fallait-il pas la protéger? Une jeune fille seule. Et d'ailleurs il est son cousin. « Entre deux êtres qui commencent à s'aimer, dit M. Étienne Rey dans ses *Pensées*, la nature entière joue le rôle d'entremetteuse. » La nature, ici, prendra le visage d'une vieille grand'mère. Tout a été préparé pour recevoir les nouveaux époux. Et même la vieille grand'mère d'Hélène, qui habite une propriété voisine, est venue les y attendre. Les voici. La grand'-mère, qu'on n'avait pas prévue, s'attendrit en les voyant. Elle admire, elle cajole celui qu'elle prend pour son petit-gendre. Elle a gardé peu de relations avec les d'Éguzon et n'a jamais revu André depuis son enfance. Va-t-on la détromper? Elle est si vieille,

si fragile. Mieux vaut remettre au lendemain les explications. Si vieille? Si fragile? Nous la verrons au dernier acte s'agiter beaucoup et supporter avec un sang-froid imperturbable des nouvelles plus émouvantes. Si vieille, si fragile? Comment sa petite-fille n'est-elle pas venue lui rendre visite depuis plusieurs années? Comment ne s'est-elle jamais confiée à elle? Enfin les jeunes gens ne se font pas trop de scrupules de jouer aux nouveaux mariés. C'est une répétition pour plus tard. Ils ne songent pas à la déloyauté de cette supercherie. Mais ils doivent être fatigués, il convient de les laisser seuls, et la grand'mère se retire. Seuls? Ils sont seuls. Le silence de la campagne les environne. Ils sentent mieux leur amour dans cette paix et cette heureuse solitude. Une vieille armoire bien rangée, et qui porte sur ses tablettes supérieures de vieux pots de confiture, leur inspire des couplets attendrissants. Je me souviens d'un passage délicieux et démesuré du livre charmant et minutieux de M. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, sur les chambres des vieilles maisons : « C'étaient de ces chambres de province qui nous enchantent des mille odeurs qu'y dégagent les vertus, la sagesse, les habitudes, toute une vie secrète, invisible, surabondante et morale, que l'atmosphère y tient en suspens ; odeurs naturelles encore certes, et couleur du temps comme celles de la campagne voisine, mais déjà casanières, humaines et renfermées, gelée exquise, industrieuse et limpide de tous les fruits de l'année qui ont quitté le verger pour l'armoire ; saisonnières, mais mobilières et domestiques, corrigeant le piquant de la gelée blanche par la douceur du pain chaud, oisives et

ponctuelles comme une horloge de village, flâneuses et rangées, insoucieuses et prévoyantes, lingères, matinales, dévotes, heureuses d'une paix qui n'apporte qu'un surcroît d'anxiété et d'un prosaïsme qui sert de grand réservoir de poésie à celui qui la traverse sans y avoir vécu. » Rien n'est plus dangereux, quand on s'aime, que cet état de la sensibilité que les lieux développent. André et Hélène s'en aperçoivent, et elle rentre dans sa chambre, dans leur chambre, où il veut la suivre, dont elle l'écarte. Mais auparavant elle lui arrange, dans le salon, un canapé avec des coussins, une bonne couverture. Il y dormira très bien. Et ils se souhaitent gentiment le bonsoir.

Ils avaient compté sans la grand'mère. Celle-ci est un peu superstitieuse : Jeantine, la servante, qui s'entend aux sorts, lui a affirmé que, si l'on déposait une certaine herbe devant la porte des jeunes mariés, pour sûr il leur naîtrait un fils. Elle descend de nuit avec son talisman et trouve André sur le canapé. Ah ! mais, elle aura beau déposer l'herbe ensorcelée, qu'attendre d'un mari aussi réservé? Elle le secoue, et rudement. Que fait-il là? Est-ce sa place? Qu'est-ce que ce mari de papier mâché? Il a une belle occasion de lui confesser la vérité. Elle est assez alerte et même assez belliqueuse pour n'être pas ménagée. Puis, ce milieu, nouveau pour lui, de nature rustique et simple, de simple nature, n'agit-il donc pas sur lui? Il y a dans *Ramuntcho*, de Loti, une scène où l'on sent jusqu'à l'angoisse cette influence qui se dégage d'une atmosphère, d'un milieu : celle où le jeune Ramuntcho vient au couvent pour enlever Gracieuse et s'en va, vaincu par le calme, la confiance, l'autorité du monastère.

Les vieilles maisons, les vieilles armoires, les vieilles grand'mères, ce ne sont pas seulement des occasions de charmants couplets, c'est le passé vivant, un passé de droiture, d'honnêteté, de franchise, un passé qui agit enfin. En acceptant la complicité de cette vieille femme, André ne comprend-il pas qu'il commet un abus de confiance? Il laisse échapper l'occasion qui ne se retrouve pas. Sa jeunesse et son amour, certes, lui servent d'excuse pour devancer l'heure du mariage. Elles ne sauraient aucunement l'excuser de duper Mme de Trévillac. Celle-ci se retire après avoir frappé à la porte d'Hélène. Hélène réveillée se trouve en face de son fiancé, qui la presse, qui la supplie, qui triomphe de ses molles résistances.

Le troisième acte est de pure comédie. Mme de Trévillac est décidément une grand'mère de théâtre, c'est-à-dire indulgente et facile. Car, au théâtre, il est admis que les grand'mères ne sauraient être rigoristes. Informée, elle se révolte un peu tout d'abord, mais cesse bien vite de protester contre la supercherie dont elle a été la victime. On nous la montre revenant de la messe : il y a des chrétiennes moins complaisantes et de vieilles gens qui goûtent peu la tromperie. Nous voyons arriver successivement le jeune Valentin Le Barroyer, qui court après sa femme perdue, et M. et Mme d'Éguzon qui poursuivent leur fille. Valentin est fort en colère, mais il a faim, et Hélène lui bouche ses récriminations avec une tartine. Il a ouvert une de ses malles, d'où il extrait tout un jeu de chapeaux dont il se coiffe tour à tour, ce qui ôte quelque autorité à ses reproches et baisse un peu le ton de la comédie dont le vaudeville cherche à s'emparer.

M. d'Éguzon oblige sa femme à donner son consentement au mariage d'André et d'Hélène, sans quoi il cessera d'être un mari complaisant. Ma foi ! à tout prendre, je ne sais pas si le jeune Valentin ne serait pas un parti préférable à André. Dans quelle famille va entrer Hélène ! Une belle-mère de mœurs faciles et que l'âge ne paraît point calmer, un beau-père qui tolère ces incartades pourvu qu'on le laisse en paix, et un mari que les scrupules de délicatesse morale n'embarrassent guère ! Cette comédie légère eût aisément rebondi en drame de famille, si Hélène s'en était aperçue tout à coup. Mais elle est toute au plaisir, et nous sommes prêts à nous réjouir avec elle, tant les grâces complaisantes de l'ouvrage nous font oublier ce qu'elles recouvrent.

Une pièce aisée, rapide, où les répliques partent avec allégresse, trouve sans difficulté de bons interprètes. Il faut louer ici tout le monde, mais particulièrement Mme Daynes-Grassot, qui incarne à la perfection la vieille grand-mère, et Mlle Lély (Hélène), si juste dans l'expression des sentiments, si simple dans l'émotion.

III

Un Grand Bourgeois n'est pas une des meilleures pièces de M. Émile Fabre. Dans *la Vie publique*, dans *les Ventres dorés*, M. Émile Fabre avait analysé l'âme collective du monde de la politique ou de la finance. Et dans *César Birotteau* et *la Rabouilleuse*, il extrayait de la mine balzacienne un minerai

riche et abondant. *Un Grand Bourgeois*, c'est un drame de famille qui tâche à se compliquer d'un drame d'affaires, mais les deux ne sont guère que juxtaposés. J'aurais souhaité que le drame d'affaires fût au premier plan, au lieu d'être réduit à la portion congrue. L'œuvre est d'ailleurs d'une bonne charpente et contient même une ou deux scènes de premier ordre, dont la gradation et la délicatesse sont rares chez M. Fabre.

Le grand bourgeois, c'est M. Matignon. Il est encadré entre son père, le vieux Matignon, inventeur, premier créateur de la fortune familiale, républicain de 1848 demeuré utopiste, humanitaire et philanthrope, et son fils, jeune arriviste élégant, sec et avide. J'avais espéré un instant assister au choc des trois générations. On sait ma prédilection pour ces œuvres où l'histoire des mœurs se résume volontiers dans l'histoire d'une famille. M. Fabre dessine à grands traits ses personnages : c'est assez le procédé de Balzac dans le roman, d'Augier au théâtre. Cependant il les simplifie presque trop, et on leur voudrait parfois plus de complexité humaine. L'intérêt, ici, va dévier en une intrigue romanesque. Matignon veut déshériter sa fille Frédérique au profit de son fils Xavier. Dans ce but, il a imaginé de la marier à un financier anglais, Élie Spark, avec qui il est en affaires, et qui s'engagera — car il est mûr, désintéressé et amoureux — à ne pas réclamer la part de sa femme dans la fortune de Matignon. Mais Frédérique aime un jeune homme, Maxime Taillier, ingénieur en Algérie. Maxime est le filleul, le protégé de Richebais, qui est un ami de la famille. Pourquoi Matignon repousse-t-il ce parti honorable, et pourquoi veut-il

contraindre sa fille à un mariage qui ne lui agrée point? Enfin, pourquoi veut-il la déshériter? Voici : Frédérique n'est pas sa fille, et il le sait. Elle est la fille de Richebais, et cela, il ne le sait pas encore. Il l'apprend dans la scène — la meilleure de la pièce — qu'il a avec Frédérique lorsqu'il lui signifie ses volontés. Frédérique, doucement, comme une Iphigénie sacrifiée, se plaint de n'avoir jamais connu les caresses de son père et d'avoir toujours rencontré auprès de lui un accueil qui la glaçait. Involontairement, sans deviner le mal qu'elle va répandre, elle compare cette attitude à celle de Richebais, qui lui témoigne, avec tant de délicatesse et même de réserve, une affection quasi paternelle, si réconfortante. Matignon l'interroge, la presse de questions. Il se contient, il dissimule sa rancœur, et il souffre d'autant plus qu'il a dû toujours réprimer l'attrait qu'il éprouvait pour Frédérique. Scène très nuancée, très belle, qui suffit à donner une valeur à la pièce de M. Émile Fabre. Et la suivante l'égale presque : Matignon annonce à Richebais le mariage qu'il projette pour Frédérique, et Richebais défend le bonheur de sa fille avec une émotion grandissante qui peu à peu le trahit.

Après ce premier acte, je ne dis pas que l'intérêt soit épuisé, mais il va en diminuant. Ce n'est plus guère qu'un intérêt d'intrigue. Matignon menace sa femme du plus ignoble chantage si elle ne vient pas à son aide pour imposer à Frédérique le mariage qu'il a ordonné : une instance en divorce dévoilera publiquement les hontes de Mme Matignon qui ne craint pas d'entretenir ses amants. Quel ménage de grands bourgeois ! Frédérique entre

pendant ce débat et surprend sa mère aux pieds de son prétendu père. En vain réclame-t-elle une explication. Elle se sent environnée de mystère et n'en peut rien connaître. Découragée, désespérée, sa résolution est prise : elle entrera au couvent, elle fuira ce monde, dont elle pressent l'amertume avant même d'y avoir vécu.

C'est le vieux Matignon qui va tout arranger. Il a été malade, un peu fou, et son fils a même profité de cette maladie pour le faire interdire. Mais le voilà revenu à la santé et au bon sens. Il aime Frédérique, sa petite-fille, et il entend qu'elle soit heureuse. Il emploiera les grands moyens pour y parvenir, ou plutôt il emploiera le même moyen que son fils employait à l'acte précédent : le chantage. Il a confisqué deux pièces fort compromettantes pour Matignon dans une affaire de concession de mines en Algérie pour laquelle il faut une autorisation du Parlement : si Matignon ne consent pas à donner sa fille à Maxime Tallier, le combatif vieillard remettra les deux pièces à Richebais, directeur de *l'Egalité*, qui les publiera et fera échouer la demande de concession. — Mais Frédérique n'est pas votre petite-fille ! proteste Matignon. — Trop tard ! réplique le vieillard. Il fallait le révéler plus tôt. J'ai pris l'habitude de l'aimer comme ma petite-fille ; à mon âge on ne change pas ses habitudes. — Matignon, acculé, cède. Frédérique se mariera selon son cœur. Nous en sommes fort satisfaits, car cette jeune fille est charmante.

A peine ai-je parlé du drame d'affaires, vous le voyez. En réalité, il n'est qu'un moyen, il n'est point essentiel. Il est seulement l'occasion de poser et d'opposer plus nettement les caractères des trois

Matignon. Ces caractères sont tout de même un peu trop simplifiés. Le dernier n'est qu'une silhouette : on a juste le temps de remarquer son égoïsme, sa sécheresse. Le vieillard joue le rôle de *deus ex machina :* il déclanche l'heureux dénouement. C'est l'ancien ouvrier devenu patron et qui se souvient du peuple, qui veut servir un idéal de justice, tandis que le véritable chef de la dynastie, le fils, est un homme de proie, qui ne songe qu'à s'enrichir sans s'inquiéter des ruines qu'il peut causer. Tout cela est bien sommaire. M. Matignon est censé représenter *un grand bourgeois :* il représente surtout un mari trompé, un père berné qui poursuit une vengeance machiavélique sur une innocente et qui est contrarié dans ses noirs desseins par une intervention providentielle. Les traits destinés à peindre le monde des affaires, les grands bourgeois, ne portent guère, et même n'aurait-il pas fallu concéder une importance d'un autre ordre à ces affaires, qui sont, en somme, des créations, qui transforment un sol, un pays, qui facilitent au loin la vie des peuples, et qui peuvent cacher sans doute, quelquefois ou souvent, des marchés ténébreux, de louches ententes, mais la vie est un mélange, et l'art ne doit pas décomposer ce mélange.

M. Gémier (Matignon) excelle dans ces rôles durs, concentrés et tout à coup violents ; Mlle Dux (Mme Matignon) a dû forcer sa nature, qui est de dignité et de fierté, pour interpréter la coupable Mme Matignon. Quant à Mlle Sylvie (Frédérique), elle est touchante à souhait.

IV

Les Cinq Messieurs de Francfort, de M. Charles Roeszler, a connu en Allemagne la vogue de *la Veuve joyeuse* à Vienne et de *Mademoiselle Beulemans* à Bruxelles. Cette pièce, ingénieusement adaptée par MM. Lugné-Poë et Élias, tient à la fois de la comédie belge et de l'opérette viennoise. L'accent, les décors et les costumes en sont la principale originalité. Elle est amusante et inoffensive : les personnages paraissent sortir de quelque musée Grévin. Je ne sais même si je ne les préfère pas immobilisés en tableaux vivants lorsque le rideau se relève après chaque acte, le Gymnase ayant inauguré cette nouvelle mode : lorsque les applaudissements rappellent les acteurs, ceux-ci, au lieu de se ranger pour saluer le public, se groupent dans le décor et composent une scène ; c'est la partie de colin-maillard ou le café, et comme leurs toilettes sont de curieuses reconstitutions, on croit voir de charmantes estampes coloriées.

Les cinq messieurs de Francfort, ce sont les cinq frères Amschel. Leur mère, Mme Gudule, a gardé la maison et les y attend. Car le grand Salomon, celui de Vienne, les a tous convoqués pour une affaire d'importance. L'aîné, Meyer, n'a pas beaucoup de chemin à faire : il tient la banque francfortoise, mais il y a le Amschel de Londres, celui de Naples et enfin, le plus jeune, celui de Paris, Jakob. Les Amschel ont essaimé à travers

le monde, que les petits juifs de Francfort sont en passe de conquérir. Nous les voyons successivement arriver. Salomon est flanqué de sa fille Charlotte, qui tout de suite attire l'attention et les attentions du jeune et fringant Jakob : l'oncle éblouit la nièce en lui parlant de Paris, de la musique de Rossini et des chiffons à la mode. Mais quelle est cette affaire d'importance pour laquelle le grand Salomon les a convoqués? Salomon exhibe un parchemin, revêtu du sceau de la cour, qui leur confère à tous le titre de baron. Barons, les cinq Amschel barons ! ils sont flattés. C'est l'élévation de la famille. Seule, la vieille Mme Gudule reste indifférente aux honneurs. Ce titre ne leur est pas venu de lui-même : il a fallu l'acheter, mais ça ne fait rien, on payera la note même si elle est salée, l'opération en vaut la peine, tous les cinq sont d'accord pour le reconnaître.

L'ambitieux Salomon vise beaucoup plus haut. Le duc Gustave, souverain d'un duché d'opérette, dans les environs de Francfort, est prodigieusement endetté. A bout de ressources, il s'est adressé aux frères Amschel. Ceux-ci mettront une condition à leur prêt : le duc épousera Charlotte. Et nous voici transportés dans la petite cour allemande, où le duc Gustave, son chambellan, et sa suite reçoivent les cinq barons. Quand il a vu Charlotte, le petit duc n'estime pas la condition trop cruelle, car la jeune fille est appétissante. Salomon aura donc un gendre sur le trône. Un petit trône, mais qu'importe? Quelle élévation pour les Amschel ! Ils traiteront de pair à compagnon avec les empereurs et les rois. Le jeune souverain doit venir demander lui-même la main de

Charlotte à la vieille Gudule dans la maison de Francfort. On a exigé de lui cette suprême humiliation. Un caprice de jeune fille va gâter une si ingénieuse combinaison. Charlotte s'est éprise de son oncle Jakob et c'est lui qu'elle épousera. Salomon est furieux, mais ses millions ne sortiront pas de la famille.

On le voit, c'est tout à fait le genre de *la Veuve joyeuse* sans la musique, de *Mademoiselle Beulemans* sans l'accent belge. Il y a bien l'accent allemand et même cinq accents allemands, et le premier acte est pittoresque, émaillé de détails assez amusants. Il y manque un peu d'épices. Avec un sujet presque semblable, un Balzac construit dans la fièvre *la Maison Nucingen*, où l'on assiste à la rapide et formidable ascension d'une famille juive décidée au succès, à la fois humble et ambitieuse, ardente et calculatrice, tandis que *les Cinq Messieurs de Francfort* semble avoir été composé fort tranquillement dans une taverne entre une choucroute et une pile de bocks, parmi la fumée des pipes.

M. Guitry représente un Salomon Amschel à la fois bonhomme et formidable : on le devine insinuant et dominateur, parti de bas et jamais rassasié. M. Lugné-Poë donne à Meyer Amschel une silhouette de Knatschké financier.

V

Après sept années d'un silence rompu seulement, je crois, par la publication d'une nouvelle, *le Solitaire de la lune*, M. François de Curel nous a

enfin donné *la Danse devant le miroir.* Sept ans ! Il n'y en a guère plus de six que je commente dans ces chroniques les nouveautés de nos scènes, et combien de fois m'est-il arrivé de prononcer avec admiration et regret le nom de M. de Curel ! Que serait cet ouvrage au titre mystérieux? Y respirerait-on l'air des bois qui souffle dans *le Repas du lion?* Y retrouverait-on ce sens intérieur des destinées incomplètes et des ardeurs brisées qui donne tout leur prix à *la Figurante* ou à *l'Invitée?* Y serait-on attiré vers les lumineuses idées, comme les nénuphars de *la Nouvelle Idole* tendaient leurs tiges pour atteindre la surface de l'eau et recevoir un rayon de soleil? Or, *la Danse devant le miroir* a causé une certaine déception, un malaise. On lui a reproché tout d'abord de n'être qu'une nouvelle version de *l'Amour brode.* Mais l'invention, en art, je l'ai déjà dit bien souvent, est, en somme, peu de chose. Un auteur peut reprendre les sujets les plus rebattus s'il a la force de les recréer. Comment, dès lors, ne reprendrait-il pas, s'il lui plaît, un sujet qu'il a déjà traité et qu'il désire renouveler? Tant de peintres ont donné des répliques à leurs tableaux préférés, et toujours ces répliques apportaient, dans la façon de traiter le sujet, de l'éclairer, un élément imprévu, une pose, une attitude, une tonalité, une expression qui étaient, à elles seules, de véritables découvertes. M. de Curel, volontiers, refaisait ses propres ouvrages. Il a retouché *les Fossiles,* récrit *la Nouvelle Idole* en trois actes, après l'avoir publiée en six dans *la Revue de Paris,* et même, d'une pièce à l'autre, maintenu des rapports : *la Figurante* et *l'Invitée* ne sont-elles pas des études parallèles des effets

de l'absence? Mais voilà : on se fait une idée à l'avance de ce qu'un écrivain doit composer, et l'écrivain ne réalise pas toujours ce qu'on avait prévu. Gœthe, qui soignait sa gloire, demande à Schiller, dans sa correspondance, ce que le public attend de lui. Il admet, lui, jusqu'à un certain degré, cette intrusion, ou plutôt ce conseil du public qui, du dehors, se rend parfois mieux compte de la nature même du génie et des fruits qu'il doit porter. Mais le succès peut, au contraire, fausser une œuvre littéraire dans son développement. L'auteur doit garder tous les droits, et il convient d'accepter son ouvrage tel qu'il lui a plu de le concevoir et de l'exécuter, sans lui dicter à l'avance des conditions et sans lui reprocher de trahir des espérances qu'il n'avait pu encourager qu'involontairement. Ajoutez qu'il peut être lui-même très complexe et révéler une autre face de son talent qu'on n'avait pas aperçue ou qu'on avait trop négligée. Non, de ces déconvenues-là, on ne saurait jamais le rendre responsable. On attendait *le Repas du lion* ou *la Nouvelle Idole*, on a *la Danse devant le miroir :* prenons *la Danse devant le miroir*, et même oublions *l'Amour brode.*

Mais plus grave serait la déconvenue qui viendrait de l'œuvre elle-même. La nouvelle pièce de M. de Curel a déconcerté. Son sujet est un de ces sujets éternels que les poètes et les philosophes se transmettent, et qui, pour être devenus des mythes, sont néanmoins demeurés une réalité, et même une réalité quotidienne. Son sujet, plutôt que celui de *Psyché* ou de *Lohengrin*, c'est celui d'*On ne badine pas avec l'amour*. *Psyché* et *Lohengrin*, c'est l'opposition de la connaissance et de

l'amour : si l'on ôte à l'amour son mystère, on assiste à sa fuite éperdue. Il veut demeurer inconnu, parce qu'il nous éblouit avec le désir et qu'il sait bien que le désir ne peut jamais être comblé. Il est pareil à ces palais d'or que le mirage bâtit au-dessus de la mer ou sur la plaine de sable : ils brillent, ils resplendissent, ils attirent ; si l'on approche, ils reculent, et quand on croit les atteindre, ils disparaissent. Mais la course qu'ils provoquent est pleine d'exaltation.

Si l'on entre dans le jeu de l'amour, tout va changer. Les partenaires, alors, non seulement acceptent son mensonge, mais prétendent l'imposer. Ce seront eux qui construiront en l'air les palais féeriques. Chacun va composer son visage et caressera chez l'autre l'idéal que celui-ci recherchait, lui donnera l'illusion de l'image convoitée. Ainsi les amants se déguisent. « Ces déguisements, dit un personnage de M. de Curel qui explique le titre de sa pièce, ne s'improvisent pas au hasard... La femme qui veut ravir un soupirant prend le genre dont elle sait qu'il raffolera, pendant que l'homme se transforme en celui que rêve la bien-aimée... On n'admire pas celui qu'on aime, on contemple son propre idéal qu'un être, jaloux de vous plaire, vous offre, plus ou moins bien reproduit... Lorsque l'accord de deux amants est parfait, chacun d'eux se voit dans un miroir, se prend pour l'autre et se contemple avec ivresse sans s'apercevoir qu'il est seul... La nature, pour arracher un peu de tendresse au féroce égoïsme de chacun des amants, offre à son adoration... quoi ?... Lui-même !... »

Nous créons nous-mêmes nos amours, comme

dans la philosophie d'Hegel ou de Fichte nous créons le monde extérieur qui n'existe que par opposition au *moi.* « L'homme qui t'insulte, avait accoutumé de dire, non sans mépris, Villiers de l'Isle-Adam pour se débarrasser de ses détracteurs, n'insulte que l'idée qu'il a de toi, c'est-à-dire lui-même. » Ainsi l'amoureux n'aime que l'idée qu'il se fait d'une femme, c'est-à-dire lui-même. Au fond de nos amours, c'est nous que nous retrouvons. Mais à ce compte nous ne sortons jamais de nous-mêmes ; les âmes sont incommunicables les unes aux autres, et nous demeurons murés dans notre solitude. Théorie désespérante et captivante ensemble, qui a inspiré d'admirables vers lyriques à un Alfred de Vigny, à un Sully-Prudhomme, qui donne un sens à nos déceptions, et qui est au fond pleine d'orgueil, et qui n'est pas autre chose que la recherche de l'absolu transportée dans le domaine du sentiment. Nous exigeons tout ou rien en amour. Puisqu'il ne peut nous combler, il n'est pas. Ou plutôt il n'est qu'en nous. Entre ce tout et ce rien il y a les cent mille joies et les cent mille douleurs de la réalité, qui est toujours, elle, relative. On se connaît un peu et cela suffit à attirer, on se comprend à demi, et cela suffit pour exalter : et le plaisir et la souffrance nous attestent que nous dépendons de celui qui nous les distribue.

« Insensés que nous sommes ! Nous nous aimons. Quel songe avons-nous fait, Camille? Quelles vaines paroles, quelles misérables folies ont passé comme un vent funeste entre nous deux? Lequel de nous a voulu tromper l'autre? Hélas ! cette vie est elle-même un si pénible rêve ! Pourquoi encore

y mêler les nôtres? O mon Dieu ! Le bonheur est une perle si rare dans cet océan d'ici-bas ! Tu nous l'avais donné, pêcheur céleste, tu l'avais tiré pour nous des profondeurs de l'abîme, cet inestimable joyau ; et nous, comme des enfants gâtés que nous sommes, nous en avons fait un jouet. Le vert sentier qui nous amenait l'un vers l'autre avait une pente si douce, il était entouré de buissons si fleuris, il se perdait dans un si tranquille horizon ! Il a bien fallu que la vanité, le bavardage et la colère vinssent jeter leurs rochers informes sur cette route céleste, qui nous aurait conduits à toi dans un baiser ! Il a bien fallu que nous nous fissions du mal, car nous sommes des hommes ! O insensés ! Nous nous aimons... » Vous vous souvenez de l'accent déchirant de Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour*. Camille et Perdican comprennent enfin la faute qu'ils ont commise : de leur bonheur, comme des enfants gâtés, ils ont fait un jouet. Devant leur amour ils ont mis leur vanité. Mais quand ils ont compris, le bonheur s'est lassé de les attendre : sur leur jouet il y a du sang. S'ils mettaient leur vanité devant leur amour, c'était peut-être pour agrandir celui-ci par le supplice de l'attente et la beauté du risque, mais ils gardaient inconsciemment la certitude qu'ils briseraient, quand ils le voudraient, un obstacle qui ne dépendait que d'eux. Et voici que, brusquement, c'est l'irréparable, l'irréparable qui vient du dehors, de la réalité oubliée ou méconnue.

Perdican et Camille ont déjà dansé devant le miroir. Ils ont pris des déguisements, mais c'étaient des déguisements de haine et d'orgueil. Dans la pièce de M. de Curel, les masques sont différents

Paul-Bréan veut éblouir Régine en se composant un visage magnanime. Régine veut éprouver Paul Bréan en faisant figure de fille séduite. Alfred de Musset avait mêlé à ce duel à mort des deux amants un troisième personnage qui, le premier, recevra les coups. M. de Curel n'a voulu introduire dans sa pièce aucun élément étranger. Le drame est intérieur : personne n'y prendra part que les deux protagonistes. Je ne connais guère dans le théâtre contemporain que *le Pardon*, de M. Jules Lemaître, dont la composition soit aussi serrée et strictement réduite au nécessaire. Et même elle l'est bien davantage dans *le Pardon*, car M. de Curel, pour les nécessités dramatiques, a été contraint de recourir au confident classique. Louise, dans *la Danse devant le miroir*, c'est le confident de la tragédie. Elle fait parler Régine, elle est envoyée par celle-ci à Paul, elle explique, elle commente les scènes amoureuses, elle marque les coups si elle ne les reçoit pas.

J'ai tenté de fixer la métaphysique de l'œuvre et son art : il serait temps de l'aborder. Sur un admirable thème de verité, M. de Curel a exécuté des variations prodigieusement savantes et subtiles, et l'on a la sensation que ce ne sont que de merveilleux exercices. Quand ils recherchaient ces thèmes éternels, Shakespeare et Musset nous donnaient, au contraire, dans leur théâtre irréel, une sensation poignante de réalité. Je ne sais quel critique musical disait de certains accords de Beethoven qu'ils traînaient des morceaux de chair arrachés. Il y a ainsi dans Shakespeare et Musset de ces répliques ou de ces aveux qui saignent comme des blessures. Ce n'est qu'aux dernières

paroles de *la Danse devant le miroir* qu'on a cette impression de se trouver en présence d'une grande douleur humaine. L'ouvrage abuse de la subtilité et du revirement. Il s'entortille dans une psychologie presque enfantine comme dans les mailles d'un filet. Psychologie presque enfantine en effet, mais ces jeunes amants ne jouent-ils pas comme des enfants? Ils se font des scènes où ils apportent leur susceptibilité agressive et un peu de mauvaise foi, de sorte que sur un mot, sur une allusion, ils repartent en guerre au moment où ils étaient prêts à s'entendre. On a envie de leur crier : mais faites donc un petit effort pour vous comprendre. Seulement, ils tiennent à ne se point comprendre, et cela pourrait très bien ne jamais finir, si cela ne finissait très mal.

Régine aime Paul Bréan. Elle est sûre d'être aimée de lui et n'a pu obtenir son aveu, qu'elle cherchait, qu'elle provoquait. Hier, dans le monde, elle a lu dans son regard cet amour, mais en même temps une détresse si profonde qu'elle en a été bouleversée. Ce regard de vaincu, de mourant, de noyé, la poursuivait. Le soir, elle n'a pu résister à cet appel au secours. Elle a couru chez Paul pour lui crier : — Ne soyez pas désespéré. Aimez-moi, puisque je vous aime. — Elle entre d'autorité, et que voit-elle? Paul tenant une femme à demi nue sur ses genoux. Elle est revenue chez elle en hâte, elle a passé la nuit à pleurer. Elle a honte et se surprend à l'aimer encore. Telle est la confidence qu'elle fait à son amie Louise, dès la première scène. Car le drame part immédiatement, dès la première réplique, comme *Britannicus* ou, plutôt, comme presque toutes les tragédies clas-

siques. Or Louise, interrompue dès qu'elle veut parler, tient en main un journal, et ce journal raconte le suicide de Paul Bréan : vers minuit, le jeune homme s'est jeté dans la Seine, mais il a été vu par des mariniers qui l'ont repêché. — Il a voulu se tuer : pourquoi? — se demande Régine. Et, haletante, elle se dit qu'il l'aime peut-être, et que cette femme n'était qu'une passade. Mais on annonce quelqu'un : Paul est là, il veut voir Régine. Régine n'hésite pas une seconde : elle livre son amour et offre sa main. Devant un si bel élan, si généreux, Paul ne veut pas être en reste. Il n'a rien à offrir, lui, car il n'a rien. Il a voulu se tuer parce qu'il est ruiné et qu'il aime Régine. La femme qu'elle a surprise chez lui n'était qu'une figurante destinée à faire attendre l'heure de la mort. Peut-il accepter un don si magnifique? Et il refuse : orgueil, et aussi désir d'éblouir la jeune fille (entre parenthèses, l'héroïne de *l'Amour brode* était une veuve : combien M. de Curel a eu raison d'en faire, cette fois, une jeune fille intacte, passionnée et de ce caractère romanesque qui dissimule l'ingénuité !). Il n'y a pas de rapport entre l'amour et la question d'argent. Épouser une femme riche qu'on aime, crée simplement des obligations plus grandes, de délicatesse, de travail même. C'est ce que Régine explique dans une humble et charmante protestation. Mais il a commencé de jouer son rôle, il a attaché le masque, il ne le détachera plus. Il a commencé de jouer les amants magnanimes, il ne cessera plus. Quel masque cherchera-t-elle pour le séduire à son tour? Pour le décider à accepter sa main, il faut qu'elle se diminue, qu'elle s'avilisse. Déchue, dégradée, la voudrait-il?

Et il se précipite vers son rôle : comment, s'il la voudrait ! Il serait trop heureux de la recueillir, de l'emporter alors, de lui rendre le bonheur en bafouant le reste du monde. Les y voilà. Encouragée, elle continue à s'engager dans cette voie dont elle n'aperçoit pas le danger : cette démarche qu'elle a faite chez lui la veille, en somme, on pourrait très mal l'interpréter, croire que ce n'était pas la première. Elle a cherché au hasard ce qui pourrait la rendre plus accessible. Elle a joué, et son jeu a porté immédiatement, bien plus qu'elle n'eût souhaité. Le soupçon a envahi le cerveau de Paul, un soupçon hideux qui va répandre en lui son poison. Régine n'est pas une jeune fille intacte. Si elle se jette à sa tête, c'est qu'elle a quelque chose à cacher. On ne repêche pas un noyé sans espoir de récompense. Ce mariage est la rançon d'une faute. Et son imagination travaille, travaille : parbleu, ce mariage est la rançon d'une faute qui bientôt ne se pourra plus dissimuler. Ce qu'on lui demande, c'est un service. Il s'est engagé : il le rendra. C'est entendu : il sera le mari de Régine.

Vous apercevez la disproportion entre la cause et l'effet : sur un mot dont il eût été fort aisé de comprendre la générosité, l'amant bâtit toute une histoire qui déshonore, qui avilit celle qu'il aime. Comment donc l'aime-t-il? Le drame va partir sur une absurdité. C'est dommage, car la suite est fort bien nouée. Et c'est le danger des drames intérieurs qui substituent aux faits des pensées ou des inventions. La force psychologique de l'auteur est en défaut : Paul ne peut pas imaginer si vite qu'une jeune fille archimillionnaire, entourée de prétendants, dont il n'a jamais personnellement surpris

la dignité, la fierté en défaut, sur laquelle, dans le monde, il n'a entendu aucun racontar, doive être enceinte et cherche un mari complaisant pour sauver son honneur et donner un nom à l'enfant. Dans *les Paroles restent*, de M. Paul Hervieu, le drame s'échafaude sur une démarche mal interprétée, mais qui pouvait du moins donner lieu à cette fâcheuse interprétation. Et de même est-il admissible qu'une jeune fille normale, saine, fière, accepte de se faire passer pendant des mois pour une fille séduite, afin d'éprouver son fiancé? Puisque rien, dans la pièce de M. de Curel, ne vient du dehors, on est en droit de lui demander compte des moindres détails des caractères, et ici ce sont les traits les plus importants. Nous sommes alors en présence de deux êtres à l'imagination baroque, maladive. La subtilité, la susceptibilité peuvent être les maladies nerveuses, la neurasthénie de l'âme.

Régine entre donc dans le rôle que Paul lui présente si inconsidérément. Elle dépêche Louise en ambassade. Et Louise brode sur l'aventure : Régine en effet est enceinte et compte sur Paul pour lui éviter les conséquences de son malheur. Mais devant le désespoir, qui n'est pas feint, de Paul, elle a pitié, elle avoue la fable. Régine suit de près sa confidente : la bonne humeur de Paul lui donne le change. Elle a affaire à un pleutre. Mais Louise l'informe qu'il sait qu'elle n'est pas coupable. Vexée d'avoir été jouée, elle le jouera en insistant. Et Paul est de nouveau livré au soupçon, à la colère, au dégoût de soi, à la douleur. Ils s'amusent à se tourmenter. Pour savoir quoi? Ce qu'ils valent, ce qu'ils sont, ils ne le sauront jamais. Ils se sont

interdit de le savoir par là même qu'ils se sont jetés hors de la simplicité du cœur. Un beau cri le révèle-t-il brusquement? Elle s'approche pour se jeter dans ses bras. Il l'éloigne d'un grand geste. On se perd dans leurs revirements. C'est le jeu du volant que les raquettes se renvoient. Tantôt c'est très attirant et tantôt supérieurement agaçant. « Pas un instant nous n'avons été à l'unisson », convient-elle. Et lui : « Quelle foi pouvez-vous avoir en moi désormais?... Si je dévoile un noble sentiment, si j'accomplis un acte un peu propre, à quoi le reconnaîtrez-vous?... Toujours vous verrez en moi celui qui combinait de paraître extraordinairement généreux en ne donnant rien! » Et ils se rabaissent, ils se ravalent dans ces complications sentimentales. N'en seront-ils jamais fatigués? Ne poseront-ils pas le masque pour se reposer un instant?

Le jour du mariage, ils ne l'ont pas encore posé. Régine est pourtant bien lasse : elle est prête à en finir, à se repentir, à être simplement amoureuse, à croire en lui. Au moment où elle va l'appeler pour le lui dire, il entre et il la glace par son attitude. Pas un instant ils ne sont d'accord. Ils ne sont jamais las à la même minute. Et ils recommencent immédiatement à se tourmenter. Qu'est-il, lui? Dans sa chambre, elle a trouvé à côté d'un revolver chargé, une lettre avec cette inscription : *A ma femme après ma mort.* Mais en même temps elle interceptait la carte postale d'un hôtel qui répondait aux interrogations de son mari sur une installation après le mariage. Veut-il se tuer ou vivre? L'accabler de sa générosité ou profiter de la fortune qui lui vient? Voilà des questions pour

des amants ; elle se demande s'il est un cabotin ou un escroc, il a pu croire qu'elle achetait un père pour son petit après s'être déshonorée. Et quand, enfin, ils sortiront de ces ténèbres et qu'ils accepteront de voir clair, il sera trop tard. « Deux pauvres âmes qui se sont tant cherchées se rencontrent enfin ! » dit Régine heureuse. « Est-ce la représentation qui continue? » se demande Paul, qui, une fois encore, repousse le bonheur facile. Et Régine angoissée va, une fois encore, tomber dans le piège, car aucun des deux ne peut plus être simple : « Il n'y a jamais eu de représentation, jamais de comédie. Est-ce de l'artificiel, du convenu qui nous rend si tristes?... Est-ce que deux cœurs ardents qui communiquent ensemble se parlent sur le ton de deux philosophes qui pèsent le moindre mot?... Oui, vous avez été l'amant pauvre qui me charmait par sa délicatesse... le héros prêt à me sauver et à mourir !... » Elle ne s'aperçoit pas qu'en lui faisant toutes les concessions, elle l'invite à augmenter la beauté de son rôle. Et il ne peut l'augmenter qu'en le terminant. Il se tuera donc pour laisser, dans le miroir où elle le regarde, où elle se regarde, une belle image. Les dernières répliques sont parfaitement belles. Mais la mort de Paul est une mort de théâtre. Quel amant pressant sur son cœur la femme qu'il aime gardera assez de sang-froid pour se tuer afin de soigner son souvenir?

Théâtre, artifices sentimentaux, subtilités, voilà ce qui entoure cet admirable symbole. On est pris à ce jeu, mais le cœur ne tremble pas. Il y a là une vérité douloureuse, mais la réalité lui manque. Ces deux enfants amoureux jouent trop bien la

comédie : ils font exprès d'inventer des fables et de se susceptibiliser, ils font exprès de recommencer sans cesse la même scène. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, les deux enfants gâtés, s'ils se faisaient du mal, se le faisaient plus naturellement.

FÉVRIER 1914

Les funérailles de Paul Déroulède. — Odéon : *Le Bourgeois aux champs*, comédie en trois actes, de M. Brieux ; *le Seul Rêve*, un acte en vers, de M. Henry Grawitz. — Porte-Saint-Martin : *Madame*, pièce en trois actes, de MM. Abel Hermant et A. Savoir. — Nouvel-Ambigu : *L'Epervier*, pièce en trois actes, de M. Francis de Croisset. — Théâtre du Vieux-Colombier : *L'Avare; Barberine; l'Echange*, pièce en trois actes, de M. Paul Claudel ; *le Testament du père Leleu*, trois tableaux de M. Roger Martin du Gard.

I

Quand j'étais enfant, je rencontrais quelquefois dans une maison amie une dame dont la seule vue me causait une impression de peur et de curiosité mêlées. Elle n'était pas âgée, mais on ne pensait pas qu'elle pût être jeune. Dans mes souvenirs, je revois un profil régulier et un teint pâle qui représentaient à mes yeux la distinction. Ma mémoire a gardé cette effigie à cause d'un secret désir que j'éprouvais. En ce temps-là, j'enviais cette pâleur, qui me paraissait susceptible d'inquiéter les jeunes filles. Mais j'étais pourvu d'une bonne santé, dont j'enrageais à cause de la couleur dont elle m'enluminait les joues. La dame blanche montrait une grande réserve qui était presque de la tristesse. Elle avait un bon mari, de beaux enfants, de sorte qu'on ne s'expliquait pas, sinon

par un penchant naturel, cette persistante mélancolie. Plus tard, on m'a raconté son histoire. Elle habitait avec sa mère, en 1870, une maison de campagne, près de Villersexel, que les Allemands occupèrent. Elle était alors une jeune fille insouciante et gaie, et que nos désastres n'affligeaient pas outre mesure. Un des officiers cantonnés lui demanda un jour, en mauvais français, un objet dont son accent déformait le nom. Elle eut le malheur d'en rire, et, furieux, il la souffleta. Les brutes ne changent guère : à Saverne aussi il fut bien défendu de rire. Aucun des camarades de l'officier allemand ne prit la défense de l'outragée. Elle ne porta pas plainte : à quoi bon? Mais du coup, sa joie fut perdue. Elle en demeura longtemps révoltée et tremblante. Et jamais elle ne put recouvrer la libre aisance de sa jeunesse. Ses deux fils, sortis de Saint-Cyr, sont aujourd'hui à l'armée.

Ce visage tragique, je l'ai plus d'une fois retiré du passé. Nos pensées les plus fortes, nous les transposons volontiers en images. Je le revoyais, par exemple, lorsque je lisais la correspondance de Taine qui est datée de 1870. Des phrases comme celles-ci : « Pour moi, le sentiment des maux publics est si vif que je ne sens véritablement plus le beau. » — « Il y a des jours où j'ai l'âme comme une plaie ; je ne savais pas qu'on tenait tant à sa patrie », sont aussitôt frappées en médailles de douleur. Une femme insultée donnera, sans même le vouloir, ses fils à son injure. Taine donnera son génie. Interrompu dans son œuvre critique, il la reprendra pour aider à sa manière son pays mutilé dans la tâche du renouvellement, de la guérison. *Les Origines de la France contemporaine*, c'est le ser-

vice militaire d'un philosophe. Après Iéna, Fichte avait pareillement offert à sa patrie ses *Discours à la nation allemande.*

***

J'ai revu la pâle revenante aux obsèques de Déroulède. C'était maintenant une vieille femme, mais elle se tenait bien droite et regardait le défilé. Elle était au pied de la statue de Strasbourg quand Barrès se détacha du cortège et vint déposer des fleurs. Mais, chose singulière, elle n'était pas triste à son habitude : elle souriait même à demi. Je suis sûr qu'elle ne sentait plus sa joue : son injure privée se perdait dans l'injure collective dont on célébrait le souvenir en accompagnant le mort qui le symbolisait.

Ce soufflet, Déroulède passa sa vie à le vouloir rendre. Toutes ses actions furent commandées par cet affront qui rassembla sur un seul but les forces éparses de sa jeunesse incertaine. Avant la guerre il n'avait, raconte-t-il, que mépris insolent pour la servitude militaire. Au delà des frontières il n'imaginait que des hommes et le mot de patrie ne renfermait pour lui qu'un sens vague, que les arts, les sciences, la fraternité universelle, achèveraient de dissiper dans un avenir sans doute rapproché. A vingt-deux ans, on est volontiers optimiste, et l'on ne tient guère compte des faits et de l'histoire. Après la déclaration, se promenant dans les bois de Verrières avec une amie plus indifférente que lui-même aux malheurs publics, il rencontra à la Croix-de-Berny un paysan qui les

arrêta pour leur demander quand les troupes partiraient, car il avait un fils sous les drapeaux.

— Est-ce que je sais? lui répondit le jeune homme en riant.

Mais de sa mauvaise réponse il emporta le souvenir d'une expression d'angoisse et de reproche qu'il avait lue sur la vieille figure crevassée. Par ces rencontres de hasard la vie nous instruit, mais nous ne savons pas toujours en profiter. Quelques jours auparavant, pareillement accompagné, il avait croisé, dans une allée du jardin du Luxembourg, Victor Duruy, qu'il connaissait pour avoir fait avec lui, l'année précédente, un voyage à Suez. L'ancien ministre l'avait appelé et l'avait engagé à prendre du service. Sans attacher la moindre importance à ses protestations, il l'enrôlait avec la brusquerie d'un sergent recruteur et devinait en lui ce que lui-même n'avait pas encore découvert.

— Vous n'avez pas le droit d'être un Français indifférent, lui avait-il dit ; vous n'en avez ni le tempérament ni l'encolure.

Il avait quelque autorité pour tenir ce langage, lui qui envoyait ses propres fils au combat comme un père romain. Ce jardin du Luxembourg, traversé par tant de poètes, joie de tant d'hommes de pensée, promenade de tant d'amoureux, et si français par sa grâce ordonnée et décorative, il est précieux d'imaginer dans l'une de ses allées ce dialogue d'excitation patriotique. Tant de beaux arbres et de statues, tant de jardiniers et de sculpteurs n'ont pas donné leur élan pour amollir les cœurs, et s'ils apaisent nos nerfs, s'ils calment nos inquiétudes, c'est pour nous tonifier, non pour

nous affaiblir. Et l'ensemble qu'ils ont composé par leur collaboration, où donc en chercher l'équivalent hors de France?

Voilà Déroulède engagé. Des cahiers de notes où il rédigea ses impressions de guerre, il a tiré les deux volumes des *Feuilles de route*. Il faut les lire ou les relire. Sans doute il taille son style à coups de hache, et cet exercice de force hâtive nous change, parfois même un peu trop, de la patience de tant d'artistes littéraires qui déploient tout un attirail de limes, de pinces, de compas et de scies avec lequel ils coupent, mesurent, resserrent, équarrissent les phrases, jusqu'à ce qu'ils parviennent à substituer la littérature à la vie. Cette substitution alexandrine provoque bientôt la fatigue. Ainsi les enfants, lorsqu'ils ont reçu pour étrennes trop de poupées ingénieuses et compliquées, reprennent avec bonheur quelque fruste jouet sans mécanique et sans luxe avec qui ils se sentent en familiarité et qui les comprend dans leurs obscurs et instinctifs mouvements d'affection. L'ironie, l'élégance, la subtilité, comme Déroulède en est incapable, bien qu'il ait de la finesse, mais comme il y tient peu! Il lui suffit de se montrer simple et droit, comme un chêne, comme une épée. Son art est de courir au but, sans détours. Mais comme il a tournure de chef et sait la manière dont il faut parler à des hommes pour les diriger, il trouve d'instinct le mot qui éclate, la riposte qui cloue l'adversaire, la formule qui entraîne.

Et voyez comme il fait naturellement de belle besogne. Je ne sais plus quel critique, Saint-René Taillandier peut-être, disait déjà que les

romans modernes, dans leurs analyses de mœurs trop spéciales à Paris ou à des milieux surchauffés, conduisaient quelquefois leurs personnages à la famille, mais les quittaient sur le seuil ; ils dédaignaient de peindre les sentiments que le foyer inspire. L'art antique recevait au contraire ses héros d'une tradition, de l'histoire. Il voyait en eux les forces durables de la cité, de la race. Il se plaisait à montrer en eux la grandeur et la simplicité de l'âme humaine. De là ses peintures nombreuses et sans rivales de l'amour paternel, maternel, conjugal, filial, fraternel. Déroulède ne se doute pas — tant il y a peu d'artifice chez lui — qu'il offre à notre imagination des scènes dignes de l'antique. C'est qu'il les a vécues mieux qu'il ne les a écrites. Son père apprenant au Palais qu'il va s'engager à l'armée du Rhin et ne le détournant pas de partir, sa mère conduisant elle-même au régiment son jeune frère et accueillie par cette apostrophe des zouaves : « N'ayez pas peur, ma petite dame, on en aura soin du fils à la mère ! », surtout la bataille de Sedan vue à la façon du Fabrice de Stendhal, par petits fragments isolés, et la chute de son frère blessé, et le baiser qu'il lui donne en lui promettant de ne pas l'abandonner, et encore le partage du pain blanc avec un soldat saxon qui le lui demande en camarade, ce sont là des tableaux qu'il convenait de peindre ainsi sans apprêt. Ils demeurent dans la mémoire, chargés d'un pathétique bienfaisant.

Sur la table d'hôpital, à côté du lit de son frère blessé, le jeune Déroulède voulut déposer une gerbe de roses. C'est un geste à la Flambeau. Les roses n'étaient pas nécessaires. Plus tard, quelque

romancier national qui voudra écrire sur la guerre, dont les conséquences n'ont pas encore cessé de nous atteindre et de nous diminuer, un livre de douleur mais aussi de réconfort, un livre qui ne ressemble pas à *la Débâcle*, puisera dans les récits des *Feuilles de route* comme à une source rafraîchissante. Il y trouvera surtout la persistance de notre sens de l'honneur.



A cet homme que rien d'officiel ne désignait, Paris a fait des obsèques nationales. *La perfection de sa vie*, — Barrès l'a dit, et comment ne pas admirer ces formules d'un Barrès qui prononce chaque fois la parole qu'on attend? — *la perfection de sa vie, elle est dans son appétit de dévouement.* A côté d'elle, une autre vie plus modeste se brûla à la même flamme. Chez la sœur qui se dévoua au frère, c'est la même unité de pensée, le même élan. Et le peuple qui suivait le char funèbre honorait, avec le souvenir que Déroulède incarnait, la force agissante et durable d'un caractère.

II

Ibsen, après avoir subordonné le bonheur à la recherche de la vérité dans *Maison de poupée*, dans *Rosmersholm*, dans *Un ennemi du peuple*, dans toute une série de pièces âpres et passion-

nées, écrivit brusquement *le Canard sauvage*, où il montrait que la plupart des hommes n'étant pas en état de supporter cette vérité, elle occasionnait généralement des troubles et des ruines. Les réformateurs sont exposés à quelque désillusion. M. Brieux vient en quelque manière d'écrire, lui aussi, son *Canard sauvage*. Ses ouvrages précédents, avec une obstination résolue, dénonçaient l'un ou l'autre de nos travers, de nos préjugés, de nos tares ; ils impliquaient une croyance au progrès, à l'amélioration des hommes. Mais si les hommes ne veulent pas qu'on les améliore? S'ils préfèrent vivre dans le mensonge? S'il leur plaît d'être trompés comme il plaisait à l'héroïne de Molière d'être battue? Pourquoi s'acharner à les instruire, à les élever, à les transformer? Ne vaut-il pas mieux se désintéresser de leur avenir et même les entretenir dans ce mensonge dont ils ont besoin? Il y a ainsi dans la nouvelle pièce de M. Brieux que l'Odéon vient de représenter avec un franc succès, *le Bourgeois aux champs*, une amertume, un désenchantement qui lui communiquent un accent nouveau, bien qu'une erreur d'interprétation, que j'indiquerai tout à l'heure, détourne le spectateur amusé de s'en apercevoir. Elle est, dans son fond, pessimiste et douloureuse. Mais elle est en même temps vivante, aisée, riche, de belle venue et de bonne humeur. Jamais M. Brieux ne se montra mieux en possession de ses dons de dramaturge. Il excelle à créer des types d'humanité générale. C'est une supériorité assez rare et qu'on ne lui a pas toujours reconnue. Il taille ses personnages en force, sans nuances, mais en pleine nature. Après cela, qu'il y ait des

thèses ou non dans ses ouvrages, on est sûr d'y trouver des hommes, ce qui est le principal. Et *le Bourgeois aux champs* vaut *la Robe rouge* et *Blanchette.*

M. Cocatrix, le bourgeois que nous allons voir aux champs, est de la lignée de M. Jourdain, le bourgeois gentilhomme. Sa naïveté est moins vaniteuse, mais, comme lui, il ne voit point l'univers directement. M. Jourdain l'apercevait selon des modes et des hiérarchies, M. Cocatrix le voit à travers des livres et des formules. C'est un utopiste ingénu et bavard, mais à tout prendre sympathique. Il a lu, sans doute, *le Retour à la terre* de M. Méline et un grand nombre de traités d'agronomie. Fatigué de la ville et du barreau, il a résolu de s'installer sur les terres qu'il vient d'acheter. Il étonnera et régénérera les paysans, race rétrograde et menée par la routine. Il leur apprendra la solidarité et l'usage de machines. Les expériences qu'il a déjà faites en chambre lui permettront de rénover l'agriculture et lui assureront des revenus considérables qu'il a déjà calculés exactement. C'est ce qu'il explique au premier acte à sa femme et à sa fille Fernande, un peu navrées de quitter la capitale, mais Mme Cocatrix est flattée de jouer à la châtelaine, et Fernande ne manquera pas de trouver à la campagne un mari, denrée qui se fait rare à Paris. Une fois mariée, elle ne moisira pas au village. Cependant, M. Cocatrix prépare déjà son installation. Il attend diverses visites. Voici le comte Bouchin, son futur voisin de campagne qui visait sa propriété et qu'il a roulé par le moyen d'une surenchère. M. Cocatrix l'attend, mais il le fait attendre avant de le recevoir,

afin de l'humilier. Le comte Bouchin est un grand et gros rural, madré, sournois et jovial comme un bon paysan et il prédit à son hôte l'échec de toutes ses belles théories. Il connaît la terre, lui ; elle sait se défendre. Et M. Cocatrix l'écoute avec condescendance et ironie : n'est-il pas renseigné par ses livres, mais Gros-Jean a toujours voulu en remontrer à son curé. Après le comte, notre bourgeois reçoit Victor Maillard, jeune mécanicien qui sort de prison où il a été détenu pour faits de grève, ce qui le rendait d'un placement difficile, et ce qui, précisément, l'a signalé à l'attention de M. Cocatrix, enthousiasmé de sa propre largeur de vues et de sa générosité. Celui-ci l'engage séance tenante sur cette seule recommandation, pour installer son usine électrique à la campagne ; il achève de l'éblouir avec la noblesse de ses théories socialistes qui proclament la fraternité universelle, ce qui ne l'empêche point, un instant plus tard, de traiter Maillard ahuri comme un domestique. Enfin, dernier visiteur, on introduit un vieux paysan tortu et tordu, le père Trapu, qui apporte à son futur maître du gibier braconné sur la propriété du comte. M. Cocatrix n'a de cesse qu'il n'ait démontré au bonhomme que sa condition est misérable et que le paysan est victime des plus grandes injustices du sort. Le père Trapu commence par faire des objections ; les années où le blé est beau, ça ne va pas trop mal ; mais, pressé et bousculé, il convient qu'il est le plus malheureux des hommes. Notre bourgeois a cause gagnée. Et maintenant il est mûr pour aller vivre aux champs.

Nous l'y retrouvons, en effet, au second acte,

installé dans son château de Grandpré. Il se débat au milieu des pires difficultés. Car les paysans lui déclarent la guerre, et la terre lui résiste. On ne va pas aux champs comme on va au boulevard. Dans son roman *Modeste et Beauchassis*, M. Léandre Vaillat nous montre pareillement un bourgeois aux champs : ce bourgeois-là est un peintre qui confond la campagne, la vraie campagne, avec le bois de Vincennes ou Robinson. Son expérience livresque ne sert de rien à M. Cocatrix. Tous ses calculs sont erronés, et quand il veut d'ailleurs apporter un outillage nouveau, des procédés inconnus, on se moque de lui. S'il fait preuve de bonté, on le croit faible et l'on se hâte de le berner. Si les mauvais tours qu'on lui joue l'irritent, il passe brusquement à des violences excessives qu'il regrette aussitôt. Il manque de calme, il n'a pas encore acquis du conseil des saisons la patience et l'acceptation. Ses réformes humanitaires ne lui valent que des avanies ; parce qu'il leur refuse de l'alcool, ses ouvriers se mettent en grève. Comparez ses maladresses à la roublardise du comte Bouchin, son voisin, qui a toujours vécu sur la terre et de la terre, qui la connaît, elle et tout ce qu'elle porte : récoltes, bêtes et gens ; celui-là ne s'en laisse pas accroire, il est rude, violent et malin. Il manie les hommes avec bonne humeur et ceux-ci reconnaissent sa supériorité parce qu'ils l'ont vu à l'œuvre, et parce qu'ils ont constaté les améliorations de son domaine. Tandis que ce Cocatrix, qui a tout à apprendre et qui veut déjà régenter, personne ne le prend au sérieux. Quarante ans de marchés sur les champs de foire ont dressé le comte à la conduite des affaires. On

s'en aperçoit dans la scène cruelle où il démasque Fernande, la fille de Cocatrix. Celle-ci entend bien se faire épouser par Raoul, le fils du comte, excellent jeune homme, un peu effacé, un peu écrasé par son père, timide et gauche, et qui, sortant de l'Institut agronomique, adore la campagne et désire s'y fixer. Une fois mariée à ce naïf hobereau, elle saura bien l'entraîner à Paris, car elle meurt d'ennui à Grandpré. Pour lui plaire, elle a joué la comédie bucolique : comment donc! mais elle aussi, elle adore la campagne. Le père et le fils viennent ensemble tâter le terrain : le fils veut épouser une jeune fille aussi amoureuse de la terre, le père ne lui demande qu'un peu de patience pour lui prouver que Fernande n'est pas du tout la femme qu'il lui faut. En effet, il tend des pièges à celle-ci qui s'y laisse prendre. Raoul n'a pas l'intention de rester aux champs, il ne goûte que la musique et les livres, il lui faut les concerts et la vie intelligente des villes, de Paris. Fernande laisse paraître sa joie : elle se livre, et le tour est joué. Le comte emmène son garçon qui est édifié et qui admire l'habileté paternelle. Ni l'un ni l'autre ne se soucient de l'humiliation, du désespoir de la jeune fille. Ce sont des ruraux, lourds et durs et que la rude vie agricole a dressés. Cependant les paysans s'ameutent autour du château. En vain, M. Cocatrix leur rappelle-t-il ses libéralités, sa sympathie, son désir de les éclairer et de leur rendre service. Qu'est-ce qu'il est venu faire aux champs? Aux champs personne ne veut plus rester. Et tous ces paysans, dégoûtés de la terre, réclament la ville, la ville où il y a des places avec des retraites, où l'on est facteur, employé, commis; la ville où il y

a des hôpitaux pour les malades et des hospices pour les vieillards ; la ville où il y a du monde et des lumières. Autour du citadin qui voulut être rural, tous ces ruraux exaspérés maudissent les champs et veulent devenir citadins.

« Il faut une grande santé pour soutenir la solitude de la campagne », écrivait Mme de Sévigné qui venait de passer un hiver aux Rochers dans la seule compagnie de ses rhumatismes. Il y faut aussi l'habitude. Les Cocatrix, enfermés par la mauvaise saison à Grandpré, y enragent. Le mari et la femme ont du moins la distraction de leurs querelles, mais Fernande, pour s'occuper, s'amuse à affoler le jeune mécanicien, Victor Maillard. Celui-ci ignore les délicatesses du flirt : il y va de tout son cœur. « Qui prend est pris à ce jeu, disait saint François de Sales... Ce feu d'amour est plus actif et pénétrant qu'il ne vous semble ; vous croirez n'en recevoir qu'une étincelle, et vous serez tout étonné de voir qu'en un moment il aura saisi tout votre cœur, réduit en cendres toutes vos résolutions, et en fumée votre réputation... O fols et insensés, croyez-vous charmer l'amour pour le pouvoir manier à votre gré?... » Fernande, pressée un peu trop vivement par son partenaire, trouve en lui son maître. Elle est surprise de l'aimer et contrainte de l'avouer. M. Cocatrix est indigné de la demande en mariage que lui adresse son employé, mais lui aussi est pris à son propre jeu. N'a-t-il pas cent fois proclamé que tous les hommes sont égaux et que, s'il y a entre eux une supériorité, elle est en faveur du travail, elle est en faveur de l'ouvrier? On ne joue pas vainement avec ce dogme de l'égalité : il a ses exigences. Sans plaisir, mais

d'assez bonne grâce, M. Cocatrix cède à la prière des jeunes gens et donne son consentement au mariage. Et même, il en tire immédiatement parti. Car, s'il a échoué dans l'agronomie, il lui reste la politique. Ceux qui ne savent pas administrer leurs affaires ont toujours la ressource de s'offrir pour administrer celles de l'État. Il a donc l'intention de solliciter un mandat de conseiller général, avant de se présenter à la députation. Une question de tramway complique un peu la situation : on l'y croit hostile et la foule paysanne vient manifester sous ses fenêtres. Aussitôt il lui présente le jeune couple comme une illustration de ses théories et une preuve de sa sincérité. Voilà comme il est : il ne craint pas d'aller au peuple et de lui donner sa fille. Et sentant la popularité lui venir, il en accepte immédiatement les obligations et il sert à tous ces paysans qui les attendent l'éternel mensonge électoral, les éternelles fausses promesses qui créent les illusions nécessaires à ceux qu'on a persuadés de leur misère et de leur malheur.

Dénouement qui est la banqueroute de la vérité et la condamnation de la démocratie, tout au moins de la démocratie rurale, incapable de supporter cette vérité. Et sans doute, ce n'est là qu'une banqueroute relative, car la démocratie rurale avait bien le droit d'estimer que M. Cocatrix, agriculteur de fraîche date et sans compétence, n'était pas qualifié pour l'éclairer. Et c'est plutôt la banqueroute des illusions citadines. Néanmoins, pour le failli, c'est un dénouement cruel, presque tragique. Or, M. Vilbert, qui interprète Cocatrix avec jovialité, lance par les fenêtres ces tirades décou-

ragées et vengeresses ensemble avec une joie vigoureuse. Il a l'air satisfait, joyeux, folâtre. En voulez-vous ? en voilà ! Et encore ceci, et cela encore ! Mais ce Cocatrix n'est pas un fantoche. Il a des côtés comiques, c'est entendu, il n'est pas que comique. C'est un utopiste, mais un utopiste sincère, convaincu, sans déloyauté. Il était résolu à faire du bien aux paysans. Ses expériences ne l'ont pas diverti : elles lui ont été extrêmement pénibles. Il ne renonce à son apostolat que contraint et forcé. La scène où il abandonne la mission qu'il s'était donnée le déchire. C'est le contraire de cette scène d'*Un ennemi du peuple*, où le héros d'Ibsen soulage sa conscience devant la foule vociférante et goûte ainsi le plaisir formidable de l'impopularité. Cocatrix, qui cherche une revanche, flatte le peuple et se dégoûte lui-même. Et à mesure qu'il ajoute une flatterie encore plus énorme, et partant mieux accueillie, il achève sa propre dégradation. Un honnête homme est là qui agonise, et ce n'est pas un spectacle réjouissant. Il suffit du jeu d'un acteur pour déformer un ouvrage.

On n'a pas manqué de rapprocher la triste expérience du *Bourgeois aux champs* du pessimisme de Balzac dans *les Paysans*, de la satire de Sardou dans *Nos bons villageois*, et même du mépris de Maupassant dans ses contes ou de Zola dans *la Terre*. M. Brieux n'est point si sévère. En somme, ses paysans se défendent contre un bourgeois qui se croit sur eux toutes les supériorités quand il se proclame égalitaire et quand il n'entend goutte aux choses de la campagne. Ils sont routiniers parce qu'ils ne font pas le départ entre la routine et l'expérience et qu'ils se méfient de l'inconnu.

Ils sont faux, sournois, rapaces : c'est le fait de leur misère. Et s'ils réclament le mensonge, c'est que leur vie est triste et que l'illusion l'éclaire. Quant à l'attrait qu'ils éprouvent pour les villes, on s'en aperçoit bien à la désertion des villages. C'est un exode continu et alarmant. Il n'y a pas d'exagération dans les types que représente M. Brieux. Peut-être y a-t-il seulement systématisation. Car on rencontre d'autres paysans. Ceux qui vivent aux champs une partie de l'année le savent bien. Les personnages de *la Terre qui meurt*, de M. René Bazin, ne sont pas inventés. J'ai eu moi-même l'occasion de citer dans *le Pays natal* et *les Roquevillard* des mots ou des traits que je n'avais pas imaginés. Les braves gens, à la campagne, dépassent aisément, et de beaucoup, notre médiocrité bourgeoise dans le bien. Mais voilà, nous avons une si triste opinion de l'humanité que celui qui peint ses tares ou ses vices est plus sûr d'être approuvé et applaudi que celui qui montre ses mérites. Le réalisme du bien est plus difficile à faire admettre. Je ne serais pas éloigné de penser qu'il réclame plus d'art pour s'imposer.

J'ai dit le défaut que je trouve à l'interprétation trop caricaturale de M. Vilbert, par ailleurs si vivante et pittoresque. Celle de Mme Andrée Méry (Fernande) est fort juste : elle prête à la jeune fille un dosage exact de finesse, de coquetterie, d'ingéniosité audacieuse et de faiblesse féminine.

***

Le Bourgeois aux champs était précédé, sur l'affiche de l'Odéon, d'un acte en vers, *le Seul Rêve*,

de M. Henry Grawitz. Acte et vers un peu subtils, mais délicats, où l'on voit un jeune troubadour se détourner par amour de la femme qui l'aime afin de garder intact cet amour que la réalité et le temps ne manqueraient pas d'affaiblir. Cette attitude réservée implique une domination exceptionnelle de soi-même ou le mépris et la peur de la vie. L'amour est bien faible, qui craint de se mesurer avec le temps et la réalité. Mais il faut citer les poètes. Voici un petit poème sur le regard :

Un regard qui sur nous se pose et devient tendre,
C'est le premier aveu que nous puissions attendre,
C'est le mot qu'on implore et qu'on n'espérait pas
Entendre encore, alors qu'il vous parle tout bas !
C'est la brusque lueur, la gerbe d'étincelles
Du feu jamais éteint qui brûle en nos prunelles !
C'est le pâle reflet transparent et soyeux
De ce grand lac d'amour qui dort au fond des yeux !
Un regard... c'est bien plus encor, c'est la promesse
De tout ce qu'on désire et c'est même l'ivresse
Puisque c'est l'assurance un jour de s'en griser ;
Un regard, c'est déjà presque comme un baiser,
Une caresse encor lointaine, et dont le charme
Si doux qu'il soit pourra s'adoucir d'une larme !

III

La pièce de MM. Abel Hermant et Alfred Savoir que représente le théâtre de la Porte-Saint-Martin, *Madame*, flotte entre la satire et la comédie sentimentale. Mais l'ironie et la passion ne sont point obligées de s'exclure l'une l'autre. Le passage de l'une à l'autre ne déconcerte que ceux à qui

la diversité du ton déplaît dans un ouvrage.

Le premier acte est une assez jolie critique de ces provinciaux qui vivent les yeux tournés vers Paris et attendent de Paris leurs journaux, leurs plaisirs, leurs toilettes, leurs idées. M. et Mme Dupré d'Imonville reçoivent dans leur propriété, aux environs de Rouen, leurs invités qui se pressent et se bousculent, car c'est bientôt l'heure du train de Paris qu'il ne faut pas manquer. M. Édouard Dupré voudrait bien les accompagner : loin du boulevard, il se sent végéter. Mme Clémence Dupré, c'est *Madame*, sorte de muse départementale qui soupire, elle aussi, après la gloire parisienne. Elle désirerait d'avoir un salon, un vrai salon, et non pas une assemblée de sottes gens sans existence intellectuelle. Mais il n'y a pas de véritable salon sans un grand homme. Sa fortune ne lui servirait de rien sans ce meuble indispensable. Et comment trouver un grand homme en province? Paris les a tous drainés. Il y a bien un professeur du lycée de jeunes filles, qui enseigne la philosophie, affole ces demoiselles et a sa malle pleine de manuscrits. Chouquette — Mlle Dupré — en parle avec admiration, et même avec adoration. Il a, paraît-il, publié un article dans *la Revue de Paris*. Chouquette présente l'aimable cuistre à ses parents. La présentation est désastreuse. Trissotin se montre niais et vaniteux à souhait. Mais Madame s'enthousiasme. Son grand homme, le voilà bien !

Au second acte, les Dupré d'Imonville se sont installés à Paris, et le professeur est leur hôte à perpétuelle demeure. Celui-ci, qui s'appelait Lastic, a été rebaptisé : on l'appelle maintenant Pierre

Véretz. Et Pierre Véretz est quasi célèbre. La malle a livré ses manuscrits aux éditeurs. On y a découvert des trésors Un drame en vers est même en répétition à la Comédie. Le pauvre M. Dupré ne compte plus chez lui : on y vient voir l'auteur à la mode, et personne ne s'informe du mari de Madame. Cependant Madame couve le poète, décachette son courrier, lui sert de secrétaire, fait recevoir ses pièces, dirige ses répétitions. Elle est son Égérie, et pas autre chose. Ils ne se sont rien dit, et leur union, aux yeux du monde, est quasi consacrée. Vous devinez les potins qu'a fait naître cette fausse situation. Chouquette elle-même ne les ignore pas. Est-elle amoureuse et jalouse, ou bien, petit Hamlet féminin de l'incertain adultère, surveille-t-elle les coupables désespérément? C'est un nouveau sujet de pièce qui se dessine, qui se greffe sur l'action principale, et qui, d'ailleurs, sera vite élucidé. Pierre Véretz reçoit une jeune sociétaire du Théâtre-Français, Mlle Germer, à qui est confié le premier rôle de sa pièce, et il a été prié par Clémence, qui n'est pas satisfaite de l'interprète trop jolie, de lui retirer son rôle. Mais le chagrin de Mlle Germer est si vif qu'il s'attendrit. Il la console si bien, qu'il en tombe amoureux et l'embrasse. Chouquette, qui surprend ce baiser, ne retient pas sa joie : la jeune fille, nous sommes fixés, redoutait une autre surprise.

Pierre Véretz s'est évadé du palais où il vivait prisonnier dans le luxe des Dupré d'Imonville. Il est allé vivre sa vie à part, en compagnie de Mlle Germer. Plus de grand homme, plus de salon. Madame, néanmoins, organise la résistance : elle a convié le ban et l'arrière-ban de ses relations

pour constater les défections. On est venu en foule, par curiosité : la rupture est un événement parisien. Un bruit circule parmi les invités : Pierre Véretz ne viendra plus, Pierre Véretz se marie, Pierre Véretz épouse son interprète. Mais le voici en personne. Il est revenu : alors quoi, pas de rupture? Il est revenu, singulière idée, pour faire part lui-même de son mariage à Madame et devant tout ce monde. L'indélicatesse est un peu choquante. Peut-être est-elle née de la peur, et le grand homme préfère-t-il affronter Madame en présence d'une foule plutôt que seul à seul. Il sait ce qu'il lui doit et il connaît la force du lien inavoué qui les unissait et qu'il a brisé. Madame reçoit la nouvelle et la veut transmettre elle-même à ses hôtes. Mais elle a trop présumé de ses forces et s'évanouit. Cet évanouissement la compromet. Il est à lui seul un aveu et l'aveu d'une liaison qui n'existe pas, qui n'a jamais existé. Ainsi naît, subitement, une situation inattendue qui est presque une nouvelle pièce. Comment le mari, cet Édouard que nous avions pris pour un fantoche, qui s'était mis si complètement à la remorque du grand homme, qui acceptait si placidement d'être réduit, diminué, effacé, comment va-t-il prendre la chose? Son ridicule éclate à tous les yeux. C'est tout un drame conjugal qui commence. Il a le tort d'être juxtaposé, de n'être pas préparé, d'éclater trop tard. Mais il est bref et rapide. Madame, revenue à elle, se rend compte immédiatement du scandale. Elle veut partir, elle se dit déshonorée, et déshonorée sans être coupable. Comment son mari croirait-il à son innocence? Mais précisément, son accent est si sincère, sa plainte si directe, son désespoir si pro-

fond, que cette innocence éclate et que son mari lui garde sa confiance. On pourrait dire de lui ce que Bussy-Rabutin disait de M. de Sévigné : « S'il s'est tiré d'affaire devant les hommes, je le tiens pour c... devant Dieu. » En somme, si Madame ne l'a pas trompé, le cœur et le cerveau y étaient néanmoins. C'est un adultère d'âme. Et il fera bien d'emmener sa femme à la campagne, et de ne la plus ramener à Paris dont l'air ne lui vaut rien.

Ainsi la pièce tourne-t-elle au drame de sentiment. Et ce drame de sentiment, insuffisamment préparé, est vigoureux et neuf. Seulement, comme on ne s'y attend pas, il cause quelque surprise. On s'était orienté, au second acte, sur une étude de mœurs dont on espérait plus de pittoresque et de couleur. Il semblait que l'installation du grand homme chez l'ancienne muse départementale dût prêter à des incidents d'un comique plus poussé. De là une certaine incertitude chez le spectateur, qui vient d'une hésitation dans l'analyse des caractères. *Madame* est une œuvre agréable et un peu déconcertante.

Mme Jeanne Granier (Madame) a toujours cette simplicité et ce naturel qui ont l'air de supprimer la scène et de mêler la pièce qu'elle joue à notre vie. Mlle Monna Delza (Chouquette) est une jeune fille ardente et sensible. Mlle Provost (Mlle Germer) est une comédienne adroite et sûre. Et MM. Huguenet et Signoret composent leurs rôles avec un art consommé : ils consentent à interpréter leurs personnages et ne les subordonnent pas à leur propre caprice : pour des acteurs en renom, c'est une condescendance assez rare.

IV

Dans *le Cœur dispose*, M. Francis de Croisset avait refait à la manière moderne le type du *Jeune homme pauvre* jadis cher à Octave Feuillet. C'était une pièce d'une jolie allure, rapide, plaisante et décidée. *L'Epervier*, que donne le Nouvel-Ambigu, n'en a point toute la valeur littéraire : un troisième acte, d'un romanesque inattendu, ôte brusquement aux caractères des protagonistes leur importance de composition. Il semble que la nouvelle école d'auteurs dramatiques s'écarte d'ailleurs de cette recherche de l'observation exacte qu'Augier, Becque et les maîtres réalistes, le Flaubert de *Madame Bovary*, un Alphonse Daudet, avaient transmise, avant les excès du naturalisme, comme la plus sûre méthode en art. Méthode qui écartait le mensonge, si elle écartait souvent aussi la poésie. Encore la grande poésie se relie-t-elle toujours à la vérité. Un fâcheux romanesque envahit la scène, romanesque très différent de l'ancien qui n'était guère que sentimental, romanesque sensuel, et même romanesque apache. Les éperviers de M. de Croisset vont se muer sous nos yeux en douces colombes poignardées. Et cependant, au début, on leur pouvait supposer bec et ongles d'oiseaux de proie.

René de Tierrache, secrétaire d'ambassade à Rome, est revenu en congé à Paris chez sa mère, dans un état d'esprit qui afflige la chère femme.

Le jeune homme est inquiet, préoccupé : il rompt un projet de mariage qui, avant son départ, lui tenait au cœur. A tous ces symptômes, vous reconnaissez qu'il est amoureux. Nous ne tarderons pas à savoir de qui : avec une charmante désinvolture qui facilite le jeu des préparations et l'exposé du sujet, M. de Croisset a imaginé, pour son premier acte, de faire défiler successivement en visite tous les personnages dont il a besoin. Le procédé est la simplicité même : les dramaturges d'autrefois, Augier, Dumas, Pailleron, qui combinaient laborieusement une action, n'avaient pas songé à ce procédé. Par contre, la pièce de M. de Croisset a une qualité assez rare aujourd'hui : elle est pleine, substantielle, étoffée ; une fois le cas posé, elle captive l'attention. Elle ne méprise pas l'intrigue et la mêle fort heureusement à l'étude des caractères.

Parmi les visites qu'a reçues M. de Tierrache, il en est deux qui méritent de nous occuper, celle du comte Georges de Dasetta et celle de la comtesse Marina, celle du mari et celle de la femme, mais ils ne sont pas venus ensemble. Georges de Dasetta s'incarne en M. André Brulé qui lui donne son élégance, son insolence, sa grâce féline, ses allures louches, sa voix aux inflexions monotones, tantôt brèves, et tantôt lourdes et communes. M. Brulé est un acteur séduisant et peu varié qui interprète d'une façon presque unique ses personnages. Il a l'air, dans *l'Epervier*, de jouer *la Semaine folle :* c'est le même type d'aventurier étranger, attirant et inquiétant à la fois. Georges de Dasetta est un gentilhomme hongrois qui mène grand train, qu'on rencontre dans tous les endroits

à la mode, qui joue beaucoup et gros jeu et gagne assez habituellement. Il a connu René à Rome et celui-ci, au cours de l'entrevue, qui est très cordiale, lui règle par un chèque une différence de quatre-vingt mille francs qu'il a perdus la veille. Où va tendre cette conversation entre jeunes gens? Dasetta sollicite vainement les confidences du diplomate, qui se tient sur la réserve. Pour l'encourager, ne lui parle-t-il pas, et si cordialement, de son amour pour Marina dont il excuse toutes les fantaisies? Il faut gâter les femmes : les petits cadeaux, s'ils n'entretiennent pas l'amitié, entretiennent sûrement l'amour. Et le voilà qui s'empare du téléphone, cherche le numéro d'un grand couturier chez qui la comtesse a dû se rendre pour un essayage, et demande sa femme à l'appareil. Un dialogue amoureux s'engage entre les époux et se termine par une phrase en hongrois dont René, un peu indiscret, demande la traduction : *Tu es toute ma vie confiante et je t'aime.* Pourquoi Dasetta donne-t-il à son hôte le spectacle de sa tendresse de mari et de sa galante surveillance? Veut-il l'avertir ou le torturer? Car l'attitude de M. de Tierrache, un peu nerveuse, nous laisse deviner son secret que la visite de la comtesse, après le départ du mari, va nous permettre d'approfondir. Il a rencontré la jeune femme à Rome et pendant trois mois ce furent des promenades et des causeries interminables à travers les beautés de la Ville Éternelle, promenades et causeries comparables à celles du colonel de Sévigné et de lady Falkland aux cimetières turcs dans *l'Homme qui assassina.* Il apprit à la frivole et capricieuse comtesse Marina à réfléchir sur la vie, à dominer

ses impulsions sauvages, à connaître et comprendre le visage mobile de l'univers. Il fut pour elle un éveilleur d'âme. On sait de reste où conduisent d'habitude ces belles directions de conscience. Saint François de Sales, qu'il a prêté à la jeune femme et qu'ils n'ont lu sans doute ni l'un ni l'autre, les eût invités à se méfier de ces relations trop rapprochées où le cœur se détrempe. Tous les beaux sentiments entrent en ligne quand on veut plaire, et les plus désintéressés. Ce ne sont que propos de noblesse et, comme les paons, les hommes font la roue. Dès qu'un homme fait des grimaces et prend des contenances, que la femme ou la jeune fille se méfie. Que reste-t-il, après, de cette comédie de générosité qu'on a représentée avec tant d'apparat? Il en reste encore quelque chose quand René de Tierrache et la comtesse Dasetta se retrouvent à Paris, juste ce qu'il en faut pour s'en aller à l'adultère avec l'illusion que leur amour est sublime. Elle se promet à lui, quand la sonnerie du téléphone intervient. — Répondez, dit-elle à René pour faire taire l'appareil. Il répond. C'est le mari qui veut dire quelques paroles affectueuses à sa femme, selon son habitude. Elle prend le récepteur et échange des galanteries conjugales qui se terminent par la fameuse phrase en hongrois. Pour rassurer René, elle lui traduit cette phrase à son tour : ça veut dire : *Ne te mets pas en retard, pour l'amour de Dieu.* Il rectifie, elle s'excuse et le rideau tombe. Le jeune niais nous paraît en posture dangereuse. Ce couple équivoque, qu'est-il au juste? Nous ne le savons pas encore, nous aimons à le deviner. Cette incertitude, à la fin d'un acte d'exposition, est fort

habile. On nous avait promis un épervier, et peut-être en lèverons-nous deux.

La chasse est fructueuse en effet au second acte, et nous levons les deux oiseaux de proie. Une fête à la campagne, près de Paris. Les Dasetta sont là, et naturellement René de Tierrache, et aussi Erick Drakton, richissime Américain qui joue un rôle important et un peu énervant dans la pièce, à la fois raisonneur et raseur à la façon des Ryons et des Thouvenin de Dumas et providence éventuelle qui arrange les affaires et procure les dénouements. René et Marina ont réussi à s'isoler quelques instants. Il veut l'entraîner dans le jardin, mais on remarquera leur absence, on va jouer sans doute, et l'on connaît la passion de Marina pour le jeu. On va jouer : elle conjure son amant de ne pas venir s'asseoir à la table de jeu, elle insiste avec une émotion croissante. Pourquoi ces recommandations? Il l'écoute avec surprise. Mais si, rien n'est plus naturel, elle joue, elle, avec sang-froid, avec calme, elle en a l'habitude, tandis qu'il joue avec passion, sans réfléchir, sans combiner. Il est jaloux de ce goût qu'elle a pour le jeu, et il la supplie de le lui sacrifier. Elle est près d'y consentir, quand son mari, qui la cherche, les vient déranger. René lui cède la place, et Dasetta, précisément, prie sa femme d'aguicher Erick l'Américain pour une partie d'importance. Nous sommes fixés enfin : c'est un couple d'aventuriers. Marina commence par résister : ne savons-nous pas qu'elle a une âme délicate depuis qu'elle est la maîtresse de René? Mais Dasetta sait la reprendre, non par la violence, au contraire par une douceur câline à quoi elle ne peut résister, surtout quand on lui rappelle tout un

passé commun, plein de tendres souvenirs et de risques professionnels. Pour mener leur vie de luxe, pour la maintenir, il leur faut cette conquête journalière de l'argent. Elle y a consenti, et même n'est-ce pas elle qui, inconsciemment, l'a entraîné? Elle a été son inspiratrice et sa complice. Et d'ailleurs, que font-ils de si criminel? Ils dupent ces sots dont la terre est pleine, et ils continuent les exploits de leurs ancêtres, les princes hongrois. « Comment ont-ils commencé? Toutes les aristocraties ont méprisé l'argent. Elles le prennent où elles le trouvent. Autrefois, c'était la dague au poing. Ils vivaient de rapines, les Dasetta ; ils rançonnaient les voyageurs, les Mersky. Ils fondaient sur leurs proies comme des aigles. Leur époque était héroïque. La nôtre étant médiocre, nous ne sommes plus que des éperviers. Tiens! veux-tu que je te dise? Nous sommes les seuls de la famille qui ayons gardé les traditions! » Aimable jeune homme qui a une notion un peu particulière des aristocraties et confond leur rôle militaire de protection avec le banditisme. Ce paradoxe historique fascine Marina. Elle remplit son rôle aussitôt avec une ardeur invincible et entraîne l'Américain à la table verte. René se mêle à la partie et constate avec stupeur que le couple Dasetta triche au jeu, ce qui allège d'une forte somme le portefeuille de l'Américain. Cependant il se tait, ne pouvant dénoncer sa maîtresse, il se tait et profite du coup : il est engagé avec les Dasetta dans la partie. Quand il réussit à retenir Marina pendant que toute la société est allée prendre le frais sur la terrasse, il l'accable de son mépris. Elle n'était qu'une voleuse : dans quel bourbier est-il tombé? Cependant, peu à peu elle

relève la tête. Elle se défend, elle s'excuse, elle demande en suppliant son pardon, car elle n'est pas responsable. Elle n'avait pas d'âme autrefois : elle n'en a une que depuis qu'elle aime René ; seulement, il y a encore des retours du passé. — Alors, qu'elle consente à le suivre, à abandonner son indigne mari ! — Elle hésite, il la laisse s'expliquer avec Dasetta. Et peu à peu son mari, étonné de ses remords, de ses scrupules, de son changement, devine la vérité. Elle a subi une autre influence. Si René les a surpris trichant au jeu, pourquoi le lui a-t-il dit, à elle, et non pas à lui? Mais voici René qui revient. Entre parenthèses, tous ces personnages vont et viennent dans la pièce un peu trop au petit bonheur : on les éloigne quand ils gênent, on les rappelle quand il en est besoin. L'art dramatique a peut-être d'autres exigences. — Si M. de Tierrache, qui m'a surpris trichant, accepte la main que je vais lui tendre, dit Georges de Dasetta à sa femme, c'est qu'il est ton amant. — Et M. de Tierrache, après une hésitation, prend la main du voleur. Celui-ci lui saute à la gorge. René parvient tant bien que mal à se dégager. Et Marina déclare qu'elle ne veut plus de cette vie criminelle : pour rentrer dans le droit chemin, elle vivra désormais avec son amant. Dasetta s'éloigne en les menaçant d'une vengeance effroyable.

Cette vengeance, il semblait qu'elle fût toute simple et que Marina s'en dût charger le plus naturellement du monde. Marina, accoutumée à sa folle vie de luxe, de plaisirs et de dangers, va s'ennuyer à périr dans le milieu bourgeois des Tierrache : elle empoisonnera l'existence de René, le joli épervier détruira le patrimoine matériel et moral accumulé

par les honorables Tierrache d'autrefois. Un oiseau de proie ne s'encage pas si aisément. C'est ce qui nous trompe. Marina trouve dans la culture de son âme, sous la direction de son amant, un aliment suffisant à son activité. Elle est née à la moralité du jour où elle a trompé son mari. A partir de ce troisième acte, nous nageons dans le faux et le conventionnel. L'analyse fort poussée et curieuse du ménage Dasetta s'arrête net. Comme je l'ai dit, ces deux éperviers se changent en colombes poignardées, et il y a dans ce tour une prestidigitation qui a ravi le public. Tierrache voudrait épouser sa maîtresse, mais pour qu'elle obtienne le divorce, il lui faut, auparavant, le consentement du mari. Pourquoi? Est-ce la législation hongroise? Admettons ce postulat néanmoins. Or, le mari a disparu sans laisser d'adresse. Grâce aux détectives privés qu'emploie l'Américain Erick Drakton, on a retrouvé sa trace, et il va venir. On lui achètera son consentement. Erick lui offrira une place au Mexique, avec de beaux appointements, une place où il faut de l'énergie et de l'honnêteté. Au besoin, René de Tierrache lui donnera une forte somme d'argent. Le voici, mais ce n'est plus le beau Dasetta, brillant, fringant, élégant, plastronnant. Il porte, en plein hiver, un petit pardessus d'été, et là-dessous un petit veston. Il a pris un air étriqué, réduit, humble. Il a froid et s'approche du feu. Erick, qui le reçoit avec René, commence par son offre. Dasetta la refuse. Pourquoi? Parce que cette place exige de l'honnêteté et que M. de Tierrache aurait dû renseigner Erick sur le passé de son futur employé : et il révèle lui-même ce passé de voleur. Erick, surpris, en veut à Tierrache de son silence

et se retire, laissant les deux hommes en présence. Du ton le plus méprisant, René lui offre de l'argent, deux, trois cent mille francs. Se haussant au subime, Dasetta refuse encore. Il donnera son consentement pour rien. Il n'y met qu'une seule condition : ce sera Marina qui le lui demandera. Rien de plus juste : ainsi le mari et la femme se retrouvent en face l'un de l'autre. Il ne lui adresse aucun reproche sur son abandon : il dit simplement qu'après son départ il a cessé la lutte et que la vie l'a roulé et broyé. Il ne tenait à cette vie que pour elle : son audace, sa chance, son entrain, tout lui venait d'elle. Il trichait pour elle, il volait pour elle. C'étaient là les preuves innombrables et irréfutables de son amour. Il a connu la misère et la maladie, il n'a plus rien, il est vaincu, il ne lui reste qu'à se laisser couler à la dérive. Peu à peu elle est reprise par la pitié, par l'admiration pour une telle générosité dans le crime, et, peut-être à son insu, par l'amour. Elle ne l'abandonnera pas ainsi, elle le suivra, non sans avoir obtenu d'Erick ce poste avantageux aux appointements convenables de dix mille francs par mois qu'il lui offrait et qui aidera à la réhabilitation. Reste à informer M. de Tierrache. Mais n'est-il pas la cause de tout ce qui arrive? En invitant Marina à cultiver son âme, il l'a prédisposée à la pitié, à la charité, à la magnanimité, à tous les nobles sentiments qui la poussent vers son mari déchu. Il a récolté ce qu'il a semé : quoi de plus naturel? Un peu abasourdi par le raisonnement d'une si belle logique, René laisse partir sa maîtresse. Il se consolera, espérons-le.

J'ai suivi un dimanche soir la représentation de *l'Epervier*. Je ne sais au juste quel public y assis-

tait. Il m'a paru que c'étaient de bonnes gens, sans grande élégance, peut-être, mais cossus et honorables. Ce troisième acte fut accueilli avec plus de faveur encore que les deux autres. Quand Dasetta refusa les offres d'argent, il récolta quelques « ah ! » d'admiration. Mais le récit de sa déchéance, surtout, fit verser d'abondantes larmes. On plaignait le malheureux qui avait tant souffert et qui, ayant cessé de voler, n'avait plus de quoi vivre, on s'exaltait sur un amour dont il avait fourni tant de preuves criminelles, et lorsque la femme, pareille à une sœur de charité, se fut penchée, consolatrice, sur sa misère pour la soulager, ce fut du délire. De même, on l'approuva quand elle démontra péremptoirement à son amant qu'elle lui devait la sublimité de ses pensées et son retour à son mari. Si René ne l'eût pas comprise, s'il eût tenté de la garder, je crois qu'il aurait reçu force injures. Heureusement, il s'inclina devant sa volonté.

Le public de théâtre est si sensible à l'expression des beaux sentiments qu'il ne chicane point sur la qualité de ceux qui les expriment. Et voilà pourquoi le romanesque, et même le romanesque apache, trouve si aisément le chemin de son cœur. Dans une pièce fameuse de M. Bernstein, il avait applaudi déjà le vol par amour, et dans une autre de M. Bataille le chantage par tendresse filiale. Les coquins sublimes se sont mis à foisonner dans notre littérature. Pourquoi M. de Croisset a-t-il cru devoir ajouter à leur illustre compagnie le couple Dasetta dont il avait si finement noté les caractères dans les deux premiers actes de *l'Epervier?* De ces aventuriers mondains, il n'avait pas entendu faire de grands oiseaux de proie, seulement de petits ban-

dits voués aux expédients par leurs appétits de luxe. Il nous les peignait quasi inconscients à la façon de des Grieux. Mais cette inconscience même leur interdisait ces revirements absolus et contradictoires. Mesquins dans le mal, comment deviendraient-ils tout d'un coup désintéressés et pleins d'abnégation, quand, précisément, leur notion du bien et du mal est tant soit peu obscurcie? Ces voleurs qui font assaut de générosité nous étonnent. C'est la société qui se charge de faire passer leur inconscience à Manon et à des Grieux et leur donne, par le moyen d'une punition cruelle, la notion du remords. D'eux-mêmes, ils ne se fussent jamais élevés jusque-là. C'est pourquoi leurs caractères sont si humains. La composition des caractères, c'est, en art, le premier mérite. Il faut que l'auteur crée des êtres qui marchent et s'agitent dans son œuvre comme ils eussent fait dans la vie, et s'ils reviennent sur leurs pas, il est juste que nous en sachions la raison. Un Dasetta qui s'accuse, se livre, refuse des places, refuse de l'argent, et tout cela par amour, voilà qui réclame à tout le moins des préparations. C'est dommage, car la pièce était fort bien partie. M. de Croisset anime à merveille ses personnages et son dialogue est vif et clair. S'il ne les avait pas fait dévier, il nous eût donné de jolis portraits de ces types cosmopolites qui opèrent aisément dans un monde dont personne, aujourd'hui, ne surveille plus les frontières.

J'ai déjà parlé, au cours de cette analyse, de M. André Brulé qui joue le rôle de Dasetta. Mme Dorziat interprète Marina avec une souplesse digne d'admiration. Elle excelle dans ces personnages de femmes un feu compliquées, et qui vont

de la coquetterie à la tendresse, et de l'hypocrisie à l'émotion.

V

J'étais en Orient lorsque fut inauguré le théâtre du Vieux-Colombier et je lui apporte bien tard mes vœux. Sous ce titre : *Un essai de rénovation dramatique*, M. Jacques Copeau a exposé les origines, le but et les moyens de son entreprise qui est née d'une magnifique indignation :

Une industrialisation effrénée qui, de jour en jour plus cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé ; l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchands éhontés ; partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse ; partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt, et dont il n'est même plus question ; partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise, dédain du créateur, haine de la beauté ; une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré : voilà ce qui nous indigne et nous soulève.

Le théâtre présent est devenu, conclut M. Copeau après cette véhémente tirade, le plus décrié de tous les arts. Mais, au lieu de se contenter de le proclamer, ne vaut-il pas mieux travailler à lui rendre son lustre et sa grandeur?? Ainsi a-t-il fondé le théâtre du Vieux-Colombier. Fort sagement, il s'est installé loin du boulevard, sur la rive gauche, ne cherchant pas à se servir des armes dont il dénonce

l'emploi, la publicité, le mercantilisme, les grandes vedettes, etc. Et il a pris quelques mesures qui, dépassant le but particulier qu'il poursuit, méritent d'être exposées et commentées pour l'intérêt général.

D'abord, réduction du prix des places. C'était ce qu'avait fait, jadis, le Théâtre-Libre. Aujourd'hui, le prix des places s'enflant de lui-même et enflé par le droit des pauvres, est devenu presque partout exorbitant. Calculez les frais d'une soirée parisienne : avec leur bilan, on achèterait une bibliothèque, d'autant plus que la librairie, suivant une progression inverse, s'est efforcée de se mettre à la portée du plus grand nombre. Pourquoi le maintien de ces chiffres excessifs qui sont en partie la cause de la crise du théâtre ? On objecte la clientèle étrangère avide, assure-t-on, de dépenser son argent. Mais nos théâtres sont à nous, avant d'être à la disposition de cette clientèle étrangère, incertaine et passagère. Le Parisien qui est amateur de spectacles et dont les ressources sont limitées — il y en a quelques-uns dans ce cas — doit se livrer, pour favoriser son goût, à mille combinaisons dont la plus répandue est celle des billets Quinson, après, toutefois, celle des billets de faveur. Ne serait-il pas plus simple de revenir à des pris normaux ? Alors, on se plaindrait moins de la concurrence redoutable des cinématographes.

La diversité du programme est aussi, je le crois, une garantie pour le succès d'un théâtre. Elle évite ces chutes rapides des recettes en cas d'échec. Le répertoire est là qui couvrira la retraite d'une pièce mal accueillie. Il aide, par surcroît, à la formation et au maintien du goût public, en lui offrant sans

cesse des points de repère, des occasions de comparer. On juge mieux les œuvres modernes quand on a pris chez les classiques le sens des caractères et du style.

Pour la diversité du programme, il faut une troupe homogène. Rien n'est plus rare aujourd'hui. On cite celle de la Comédie-Française, celle de l'Odéon, celle des Variétés, et c'est tout. Ailleurs, les acteurs vont, viennent, reviennent, s'échangent. Cependant, cette homogénéité est la condition indispensable des interprétations soutenues. Elle permet au besoin l'économie des grandes vedettes. Une bonne pièce, jouée honorablement, suffit à attirer les spectateurs. On exagère l'importance des étoiles. Elles n'attirent irrésistiblement que le public étranger, et ce public étranger ne fait pas le succès. Un acteur, si considérable qu'il soit, ne réussit guère à imposer une méchante comédie. Puis le grand acteur n'interprète plus ses rôles, il les crée, c'est-à-dire qu'il les refait à sa fantaisie, ou plutôt à sa mesure. Il n'entre plus dans la peau de ses personnages, il se sert de ceux-ci comme de vêtements qui se plieront à sa taille, il se joue lui-même.

Telles sont les innovations introduites au théâtre du Vieux-Colombier. Il fait alterner le classique et les œuvres modernes. Les représentations de *l'Avare* et de *Barberine* furent de tous points excellentes. Des nouveautés qu'il a données, je n'ai entendu que *le Testament du père Leleu*, de M. Roger Martin du Gard, et *l'Echange*, de M. Paul Claudel. *Le Testament du père Leleu* est une banale aventure rurale. Tous les notaires de petites villes l'ont racontée : c'est l'histoire du paysan mort

avant d'avoir testé et qu'un compère remplace dans son lit; naturellement, le remplaçant se donnera tout à lui-même. Il y a là matière à un conte de Maupassant. Sur la scène, divisée en trois tableaux, l'anecdote tire en longueur. Les effets en sont trop prévus, trop faciles. Puis, elle est écrite en patois berrichon; tantôt c'est savoureux et tantôt obscur. Le bon français eût été préférable. Balzac, dans *le Cousin Pons*, imposait au lecteur la fatigue de l'accent allemand dont il soulignait le texte de l'un ou l'autre de ses personnages. Le patois est tout aussi fatigant. L'art du style n'est pas de nous donner tel quel un langage pris sur le vif, mais de le traduire par des équivalents qui en auront le pittoresque, l'originalité, la saveur, sans sortir d'un vocabulaire assez riche de nuances pour tout exprimer. C'est ce qu'avait admirablement compris l'auteur de ce roman périgourdin *Jacquou le Croquant*, que je tiens pour un chef-d'œuvre.

Je dispose de trop peu de place pour parler convenablement de *l'Echange* de M. Paul Claudel, à qui Mme Sainte-Marie Perrin vient de consacrer une très belle et très savante étude dans la *Revue des Deux Mondes*, et après l'analyse que j'ai donnée ici même de *l'Annonce faite à Marie*, je préfère attendre qu'on représente *le Partage de midi* qui est, avec ses odes, son œuvre la plus haute. *L'Echange* ne serait pas un bon choix pour pénétrer le talent de M. Claudel; c'est un ouvrage de jeunesse, — et il y paraît, — un peu trop romantique et lyrique, où l'on voit un jeune homme partagé entre deux femmes, l'une qui a la passion de servir et qui est l'épouse légitime, l'autre qui est une vagabonde sans frein, et qui l'entraîne au risque, à la cruauté

et à la mort. Comme vous le voyez, l'invention n'en est pas la qualité principale. La qualité principale, elle est dans l'inconscience primitive et sauvage de cet homme qui est ouvert à toutes les sensations du monde, et qui trouve, pour les exprimer, de superbes violences de langage.

MARS 1914

Souvenirs sur Tolstoï, publiés par son fils Elie dans la *Revue de Paris*. — Comédie-Française : *Georgette Lemeunier*, pièce en quatre actes, de M. Maurice DONNAY ; *l'Envolée*, pièce en trois actes de M. Gaston DEVORE ; *les Deux Couverts*, pièce en un acte de M. Sacha GUITRY. — Comédie des Champs-Élysées : *La Victime*, comédie en trois actes, de MM. Fernand VANDÉREM et FRANC-NOHAIN. — Théâtre-Antoine : *La Force de mentir*, pièce en trois actes, de MM. Tristan BERNARD et MARULIER ; *la Tontine*, comédie en deux actes, de MM. ARMANT et GERBIDON. — Renaissance : *Aphrodite*, pièce à grand spectacle en vers et en cinq actes, de M. Pierre FRONDAIE d'après le roman de M. Pierre LOUYS.

I

Quels sujets de romans, ces véridiques récits d'enfance, chargés de mille petits faits que la mémoire, encore toute neuve, garde fidèlement, où l'on voit peu à peu la séparation des caractères s'accuser entre un père et un fils et les conduire presque fatalement à quelque atroce conflit ! Les littératures étrangères, qui n'ont pas été entraînées, comme la nôtre le fut trop souvent, à la peinture d'une petite classe désœuvrée, aux mœurs particulières, sans passé et sans avenir, c'est-à-dire détachée de ses origines et peu soucieuse de se perpétuer, nous en ont offert, ces derniers mois, des exemples nouveaux et typiques. Dans *Père et Fils*,

le célèbre critique anglais Edmund Gosse oppose au *droit religieux d'imposer Dieu*, que revendique son père, le privilège qu'a tout homme *de façonner lui-même sa vie intérieure* et l'on suit, le cœur angoissé, cette lutte morale où se heurtent et se brisent deux êtres qui s'aimaient et ne peuvent se comprendre. Et, plus récemment, Mgr Benson, racontant sa conversion, trace pareillement de son père, évêque anglican, un portrait qui veut être respectueux et délicat et qui, prenant petit à petit un relief à la Balzac, mêle à sa grandeur intransigeante un certain comique, le cruel comique de ceux qui croient à l'infaillibilité de la raison. Mais *la Revue de Paris* achève de publier sur Tolstoï les souvenirs de l'un de ses fils, Élie, et c'est encore là qu'est la plus impressionnante tragédie : le fils, sans juger le père, nous donne à connaître comment les maisons se désagrègent quand le chef commet la folie d'abandonner le commandement.

Nous pouvons suivre, reflétées par une sensibilité d'enfant, les diverses phases de la vie intérieure de Tolstoï. Au début nous le voyons heureux en famille, gai, racontant volontiers ses observations ou les histoires qu'il a cueillies sur les lèvres des paysans ou des vagabonds. Il mène à la campagne la vie patriarcale et seigneuriale qui lui paraît la plus normale, et la gloire est venue à l'auteur de *Guerre et Paix* et d'*Anna Karénine*. En matière de religion, il est indifférent et laisse sa femme élever sa nombreuse progéniture selon les règles orthodoxes. Puis il devient pratiquant, suit les offices, observe les carêmes. Et voici qu'une religion fixée ne lui suffit plus. Il veut lui-même interpréter l'Évangile, découvrir les lois de la vie, expliquer

Dieu. Il est devenu un prophète, et il n'a plus le loisir d'être père. « Autant mon enfance avait été radieuse, constate le narrateur, Élie Tolstoï, autant le temps de mon adolescence fut triste. » Comme cette simple remarque est grosse de sens ! Tolstoï veut régénérer l'humanité et lui-même, et la joie des siens ne l'intéresse plus. Dans *Ma confession*, il résume d'une réflexion cette période de sa vie où il cherche Dieu avec une ardeur qui ne lui permet plus d'apercevoir les regards implorants de ses enfants : « La vie de notre société, des riches, des savants, non seulement me dégoûte, elle a perdu pour moi toute sa raison d'être. » Quels crimes commet donc sa famille en menant la vie de tout le monde, avec des études, des jeux, quelques parties de campagne, de la gaieté et une certaine insouciance, assez habituelle, de la misère et des malheurs? Cependant, il devient sombre, susceptible, insupportable. Il rend l'existence impossible à son entourage. Au milieu des plaisirs les plus innocents, c'est une arrivée sinistre du prophète qui accuse, et ce sont des imprécations comme celles-ci : « Nous sommes assis dans des chambres bien chauffées, tandis qu'on vient de ramasser sur la chaussée un homme mort de froid. Il a été gelé parce que personne n'a voulu le recueillir pour la nuit. Nous mangeons à satiété des côtelettes et toutes sortes de pâtisseries et, à Samara, le peuple mange des herbes, enfle comme du bétail et meurt de famine par milliers. Nous allons nous baigner en voiture, et Procope, qui a perdu son dernier cheval, ne peut plus labourer son lopin de terre. Nous dormons encore quand notre tailleur est déjà allé à pied à Toûla et en est revenu, pour acheter des

agrafes pour nos vêtements. » Ce terrible Jérémie n'intervient que pour adresser les plus amers reproches ou annoncer les catastrophes qui menacent un monde pourri. Même s'il ne dit rien, il impose de la gêne. Lui qu'on aimait à écouter, dont on attendait de vivantes paroles, n'est plus qu'un sinistre rabat-joie, le croquemitaine avec qui l'on effraie les petits polissons. « Tout le monde était gai, raconte Élie, on causait, jouait au croquet, on parlait d'amour, etc., et voilà que papa apparaissait et, d'un seul mot, ou ce qui était pire, d'un seul regard, il gâtait tout. La gaieté était partie ; on se sentait comme honteux. » Et quelle tristesse dans l'aveu qui suit : « Il eût mieux valu qu'il ne vînt pas. Et, ce qu'il y a de plus pénible, c'est qu'il le sentait lui-même. Il aurait voulu ne pas troubler notre gaieté ; il nous aimait tous infiniment. Mais sa seule venue nous déconcertait sans qu'il dît un mot, en pensant seulement... »

Ces jeunes gens, ces enfants dont la joie se casse comme un verre dès que le père apparaît, ce père incapable de cacher aux siens l'inquiétude de sa pensée et de son cœur, qui fait peser sur eux cette inquiétude et qui ne peut pas faire autrement, qui a conscience de son injustice et qui la commet, et cela tous les jours, et plusieurs fois par jour, voilà donc à quoi aboutissent ces beaux débats de conscience, ces scrupules religieux, ce désir d'amélioration sociale et morale ! La vie n'attend pas que le grand homme ait trouvé des solutions définitives et une règle absolue. Elle est là, quotidienne, incessante, exigeant d'être vécue. Et c'est pourquoi il est préférable, jusqu'à ce qu'on en ait découvert l'explication, de s'en rapporter, sans orgueil, hum-

blement, à l'expérience séculaire et de commencer par être, tout simplement, un mari supportable, un père qui sait à la fois commander et se faire aimer, un propriétaire ferme et juste. Les devoirs d'état veulent être remplis immédiatement, et ne peuvent être remis aux soins éloignés d'une philosophie qui se cherche et n'arrive pas à se trouver.

Du jour où ce génial Tolstoï qui, romancier, voit si clair dans son analyse humaine, donne libre cours à son instinct religieux, à qui son orgueil n'imposera aucune croyance positive, à son instinct anarchiste que sa raison ne contiendra plus et qui le fera verser dans toutes les utopies, sa maison n'a plus de chef et le malheur y est entré. Sa maison ! il n'aura plus qu'une envie, ce sera de la quitter. Cette tendresse naturelle que l'homme éprouve pour les murs qui l'ont abrité, lui et les siens, lui, son père, et le père de son père, et qui abriteront ses enfants, entre lesquels il a vécu tant d'heures, travaillé, pensé, souffert, goûté la joie, donné la vie, cette confusion qu'il commet bientôt entre sa race et sa demeure, cette promesse de durée qu'il lit sur la pierre, Tolstoï a cessé de s'y arrêter. Il est poursuivi par l'idée de s'en aller, de disparaître, de se donner à la route, à l'incertitude, à la misère, de s'assimiler à l'humanité la plus mal partagée, celle qui n'est sûre ni de son abri, ni de son pain. Il mêle l'évangélisme et la désertion. Il se laisse prendre à la fausse grandeur de l'abdication. Sa couronne royale de chef de famille, il la jette aux ronces du chemin. Et à quatre-vingt-trois ans, malade, mûr pour la mort, il faudra qu'il réalise son vieux projet d'évasion et que, vieillard à demi fou, hanté par l'idée fixe, il se sauve dans la nuit et le froid, sans

souci de la douleur qu'il laisse derrière lui. A-t-il réfléchi que sa vieille femme pourrait ne pas survivre à sa fuite? — Oui, répond à Élie qui ose poser cette question Sacha qui a pu rejoindre leur père, « il a envisagé cela, mais il a résolu de partir malgré tout, puisque, selon lui, il ne peut pas y avoir de situation plus affreuse que celle qu'il s'est créée en ce moment. »

On connaît cette fin sinistre et romanesque. Dans son récit, Élie Tolstoï apporte cependant quelques détails inédits, et les plus pathétiques. Tolstoï, vaincu, mourant, est couché à Astapovo, chez le chef de gare. La famille, qui a retrouvé sa trace, s'est installée tant bien que mal dans un wagon de première classe remisé sur une voie de garage. Le moribond est veillé par une troupe de six médecins, et par ses filles Tatiana et Sacha dont il supporte la présence. Les autres, Mme Tolstoï, ses fils, ne sont pas admis à pénétrer dans la chambre. A tout instant ils vont, du wagon à la maisonnette de la gare, frapper au vasistas de la chambre du garde et reviennent avec des nouvelles. Cette femme, qui a vécu quarante-huit ans avec son mari, est laissée à la porte. Les six médecins donnent leur avis et leur avis unanime est que toute émotion serait un danger pour Tolstoï et pourrait le tuer. Qu'en savent-ils? Qui donc a mesuré la résistance des mourants? De quel droit ces médecins prennent-ils des responsabilités morales qui ne leur incombent pas? Le cerveau ne décline pas toujours avec les forces. Le visage habituel de sa vieille femme, comment aurait-il apporté un bouleversement dans les dernières minutes de Tolstoï, et pourquoi le laisser dans ce mensonge qu'un

homme peut se mettre à part de l'humanité, et se séparer d'elle à sa guise? Les dernières minutes que nous vivons peuvent être les plus intenses. A elles seules, elles peuvent occuper dans notre existence une part considérable si nous savons qu'elles sont les dernières, car le temps n'est qu'une convention. Elles gardent ce pouvoir prodigieux de résumer à elles seules tous nos jours écoulés, d'achever le dessin de notre vie, de terminer ses contours, de les préciser, quelquefois de les mettre en lumière. Elles laissent le loisir suprême de corriger des fautes, de remplir les plus impérieux devoirs oubliés, de retrouver le fond de la pensée coulant à la dérive dans nos passe-temps ordinaires. De quel droit nous les volerait-on? C'est les voler en effet que de nous les abandonner dénuées de leur portée véritable. On devait à Tolstoï la vérité. Puisque sa femme était là, à deux pas, dans son wagon, il devait savoir qu'elle était là. Il avait quitté la maison. Mais la maison l'avait suivi. Et dans cette petite gare perdue, il gardait le pouvoir suprême de la reconstituer et de mourir comme un roi.

II

« *Georgette Lemeunier*, a écrit M. Donnay, est une des pièces les plus morales que je connaisse. » En effet, mais savez-vous pourquoi? Il n'y a pas, en somme, de pièce morale, ni de roman moral. L'art est relié à la morale par le sens de la vie, — et c'est assez pour que le grand art, l'art véri-

table, ne lui soit jamais contraire. Mais il y a, — c'est beaucoup plus simple, — des écrivains pour qui le monde moral existe. On les appelle même, si vous tenez à le savoir, des moralistes : ils ne se contentent pas de suivre d'un œil exercé le mouvement des mœurs, ils cherchent l'expression des caractères et ils découvrent les données essentielles de la vie profonde, de la vie intérieure et même de la vie sociale. Tant de romanciers, tant d'auteurs dramatiques se sont contentés et se contentent encore d'exploiter, de grignoter, comme des rats d'alcôve, le fait divers du jour, le potin de Paris, le scandale à la mode et se font les valets de chambre de quelques milliers ou de quelques centaines de beaux messieurs et de petites dames qui vivent à peu près comme des guenons. Ils nous ont même fait une assez jolie réputation de pourriture à l'étranger, alors que le monde où ils circonscrivent leurs héros n'est qu'un petit monde cosmopolite. Dans sa correspondance, Émile Pouvillon répondait à ceux qui lui reprochaient ses types de paysans : « Qu'on oblige l'artiste à faire ressemblant, très bien. Mais qu'on le laisse libre de choisir ses modèles : voilà, à mon humble avis, où est la vérité, où est l'avenir. » Il n'empêchait point ses détracteurs naturalistes de tremper leur plume dans le purin, mais s'il voulait écrire d'une autre encre, il désirait qu'on le laissât tranquille. Toute une école cherche ses modèles, — c'est son droit, — dans un monde déformé. Elle peint des goitreux, des bossus, des croûteux, des eczémateux, — c'est encore son droit, — mais elle nous les donne comme l'expression de la seule vérité humaine. C'est là qu'il

importe de s'entendre. Si notre société correspondait exactement à la représentation que certains écrivains en donnent, elle serait déjà décédée. Une société ainsi composée ne serait pas viable. Puisqu'elle subsiste, c'est qu'elle est baignée dans une autre humanité, dans la foule de ceux dont l'existence n'est pas anormale et qui, mélange de faiblesse et de courage, de mal et de bien, d'incertitude et d'élan, forment la moyenne de la sensibilité d'une race. Notre sensibilité, à nous, est restée délicate, sensée, ardente et positive ensemble. On retrouve en elle les traits persistants d'une formation catholique et d'une fine civilisation. Et dès lors apparaît très clairement l'erreur d'art commise par ces mémorialistes attitrés du vice, acharnés à peindre un monde spécial dont ils obtiennent aisément les suffrages, mais dont ils négligent d'indiquer la tare originelle. Ils prétendent faire vrai : mais c'est une vérité de détail. La peinture d'une déformation n'est vraie que si elle nous est présentée comme une déformation. Aucun grand artiste ne s'est jamais écarté de cette règle. Les crétins de Vélasquez sont des crétins, comme les coquins de Balzac sont des coquins. Dans l'œuvre complexe de ces réalistes, ils sont mis à leur place. Mais si l'on prétend nous les donner comme des échantillons ordinaires de l'humanité, c'est une outrecuidance insupportable.

Ce sens de la vie morale, M. Maurice Donnay n'avait pas attendu *Georgette Lemeunier* (qui date pourtant de 1898) pour le manifester. « Ce voluptueux a une âme, constatait M. Jules Lemaître il y a beau temps déjà. Parmi toute cette ironie et tout cet esprit, on démêle quelque chose comme

de la candeur : don inestimable, surtout quand on le rencontre en pareille compagnie. S'il y a une idée commune à laquelle on peut rattacher ses histoires d'amants, c'est qu'il ne faut jamais mentir en amour. On découvre en divers endroits de *la Douloureuse* des commencements de pensées graves et des traces mêmes d'un évangile qui n'est pas purement parisien. On y voit une « bonne dame » qui donne envie de l'embrasser sur ses vieilles joues pour la façon maladroite et touchante dont elle défend l'antique règle ; et l'amant, à la fin, se juge presque, et aspire à valoir mieux... » Depuis lors, ces préoccupations se sont accentuées. Vous rappellerai-je *le Retour de Jérusalem*, *la Patronne*, *les Eclaireuses* qui, dans un sens, se ressemblent parce que ces trois pièces montrent le développement moral, oui, moral, d'un être qui ne se connaît pas très bien au début, qui se cherche, qui va s'étonner de ses propres résistances, de ses répulsions, et qui, dans ses dégoûts mêmes, se découvrira. Cette vie morale, qui est toute la tradition de notre art français, de jeunes ou de vieux niais s'obstinent à voir en elle une gêne, comme si elle restreignait la liberté de l'artiste. Celui-ci trouve seulement en elle ses directions. Il pourra peindre tous les milieux, et nos plus modernes escrocs, et nos plus perverses donzelles, — et M. Donnay ne s'en est point privé, — du moins, il aura, pour les situer exactement, des moyens sûrs, son ironie, son mépris, son goût de la vérité, non point fragmentaire et par là même susceptible de laisser une impression fausse, mais générale, mais humaine, et c'est la seule vérité. Il sait distribuer exactement la

lumière, et c'est, en art, un don indispensable.

Georgette Lemeunier retrouve, après quinze ans, son succès de sincérité, de fraîcheur, d'esprit, d'émotion, mais on a beaucoup exagéré la simplicité de cette pièce. *Amants*, oui, est une œuvre simple : c'est le choc de l'amour contre les nécessités de la vie. Mais *Georgette* est, pour ainsi parler, une fausse maigre. Pour qui sait voir, elle est fort bien en chair. On n'a vu en elle qu'une femme amoureuse de son mari et qui lutte pour le garder, et c'est un sujet où la psychologie peut trouver son compte. Cependant, elle n'appartient pas, dans le théâtre de M. Donnay, au groupe de pièces purement psychologiques. Elle est de celles où l'étude de mœurs s'ajoute à l'analyse, où deux personnages (les protagonistes des *Eclaireuses*, du *Retour de Jérusalem*, par exemple) se détachent sur une toile de fond très complexe et très achevée. C'est le roman intime du succès avec le changement d'existence qu'il comporte, avec les tentations, les convoitises qu'il offre et la sorte d'acclimatation qui lui est nécessaire, et c'est encore le tableau de *la tourbe dorée* qui guette le vainqueur pour l'exploiter. Seulement, la composition nonchalante de M. Maurice Donnay donne le change, égare ou rassure. Parce qu'il n'insiste pas, ne souligne pas, on oublie une part de ce qu'il a réalisé si tranquillement, sans effets, sans apprêts. A la réflexion, on est surpris de toute la richesse de cet art sinueux et charmant qui moissonne sans lier les gerbes.

Le premier acte nous introduit dans le ménage Lemeunier. Lemeunier est un ingénieur qui a réussi. Il a connu les années difficiles, les années

d'apprentissage au cours desquelles sa femme Georgette fut une compagne dévouée, de bon conseil, de ferme courage. Une invention lui a donné la fortune, ou presque. Le bonheur, pour ceux qui sont très accessibles aux séductions apparentes, au luxe, aux relations, à la volupté, est parfois plus malaisé à supporter que l'adversité (1). L'ingénieur Lemeunier est de ceux-là. Il se frotte au monde avec un peu de snobisme naissant, il est grisé par les grandes affaires auxquelles son invention est mêlée, il est content d'être à Paris presque riche, presque célèbre, presque un personnage. Et, naturellement, tous ces agréments nouveaux de la vie vont prendre la figure d'une femme. Balzac a fixé les traits de ces ambitieux qui débarquent à Paris, d'une telle manière qu'on les reconnaît aujourd'hui encore. Lemeunier n'est pas un héros balzacien. Il n'est pas dévoré de désirs ni rongé de fièvre. Il aime son travail, son intérieur, sa femme. C'est un homme comme tous les hommes, supérieur sans doute dans sa science, mais, dans le train commun, fort ordinaire. Il porte en lui cette *humaine condition* qui faisait la recherche de Montaigne. Et il voudrait bien concilier son bonheur conjugal avec une flatteuse aventure. La femme en qui se résume l'attrait de sa vie nouvelle, c'est Mme Sourette, l'archiduchesse Marie-Thérèse, ainsi que l'appellent ses intimes à cause de sa beauté, de son grand air, de son port majestueux. Et c'est ici que se révèle le peintre de

(1) Lire, sur ce sujet, *la Confession d'une femme du monde*, un roman paru d'hier, de M. Georges Lechartier. On y verra la modification très bien analysée d'un caractère de femme sous l'influence d'un milieu nouveau pour elle.

mœurs. Le ménage Sourette est un de ces couples suspects à qui les facilités de la vie contemporaine permettent aisément de se faufiler de relations en relations. Les frontières du monde n'ont jamais été aussi peu défendues : jadis les maîtres de maison étaient les cautions de leurs invités, aujourd'hui ils ne les connaissent même pas tous, et les recrutent on ne sait comment. Ajoutez-y la foule des étrangers sur lesquels on n'est pas fixé. Un couple Sourette, avec un peu d'habileté, avec le charme de la femme, avec la bonne humeur et la souplesse du mari, évolue aisément. Lui fait des affaires, elle utilise ses amours pour la communauté. Il faut un certain temps pour que cela se dise, et quand cela se dit, on a pris l'habitude de les recevoir. Et puis, on dit tant de choses. Ils reçoivent eux-mêmes, et fort bien, et des hôtes de marque, des généraux en retraite, peu préparés à la méfiance, des ministres, mais comment un ministre, aujourd'hui, serait-il délicat dans le choix de ses relations? Autour de Lemeunier on a bien jasé sur les Sourette, mais il est aveuglé par son désir, et puis, il n'a pas encore le pied parisien, ou plutôt il en est à cette période où le plaisir de jouir de la vie nous rend optimiste. Le voilà donc aux mains des Sourette : le mari exploitera son brevet, et la femme, après l'avoir attiré, lui oppose une résistance qui le déconcerte et l'affole.

Mme Lemeunier a vu plus clair que lui. Elle est inquiète, nerveuse. Elle devine que son mari lu échappe. Elle perce à jour, même à distance, les menées du couple Sourette. Elle regrette sa vie plus modeste d'autrefois où son mari n'avait confiance qu'en elle, vivait près d'elle, ne décidait

rien sans elle. Mais elle défendra son bonheur. Elle défendra aussi son mari contre lui-même, car, elle le pressent, il irait à sa perte s'il acceptait les combinaisons financières de Sourette, s'il répondait aux amours de cette Mme Sourette qu'elle ne connaît pas — c'est un salon où les femmes ne vont guère, — mais qu'elle se représente très bien. Tout ce caractère de Georgette est une excellente analyse de l'amour conjugal où la tendresse et la clairvoyance se mêlent, où le jugement et la passion ne font qu'un et ne sont pas juxtaposés mais fondus, où la défense du foyer, de la communauté contre les entreprises du dehors est instinctive et pleine de noblesse, tandis qu'une maîtresse qui s'occupe de la vie pratique de son amant apparaît bientôt cupide et odieuse. Ce quelque chose de plus qui est dans l'amour conjugal, le respect et l'honneur du nom, le souci de la probité matérielle et morale, qui fait d'une femme très souvent la conscience délicate et fine de son mari, est ici rendu par de justes nuances psychologiques. Cependant, au premier acte, Georgette n'a que des pressentiments. Elle s'adresse directement à son mari pour obtenir la vérité, et Lemeunier la rassure avec des protestations, des caresses, des mensonges. Sont-ce bien des mensonges? Avec cette duplicité naturelle aux hommes, il sépare très nettement son amour pour Georgette du désir très précis qu'il a de Mme Sourette. Il ne saurait être question pour lui d'une comparaison et si Georgette voulait bien demeurer dans l'ignorance, tout serait pour le mieux. Il ne la trahirait pas de cœur, et, de corps, il ne la trahirait pas longtemps.

La méprise d'un bijoutier va gâter une si belle

combinaison. Lemeunier a choisi, le même jour, une émeraude pour l'offrir à Georgette à l'occasion de son anniversaire, et une magnifique bague ancienne, d'une valeur de dix mille francs, pour en faire don à Mme Sourette et, puisqu'on la dit vénale, forcer ainsi ses dernières résistances. Le même jour, chez le même marchand, c'est une maladresse d'homme occupé, pressé, peu exercé à la double vie qu'exige l'adultère. Mais l'imprudent orfèvre s'est trompé. Ainsi Mme Lemeunier est-elle informée de la trahison de son mari. Celui-ci déjeune précisément chez les Sourette. Le mari le chambre pour obtenir de lui une caution de cinquante mille francs. La femme prend ses plus grands airs d'archiduchesse, non pour se refuser, mais pour se faire estimer à son prix; elle exige, pour se donner à lui, que Lemeunier divorce. C'est beaucoup d'exigence. Mais l'intrigante s'est rendu compte de la naïveté de son partenaire, elle essaye le grand coup de la passion et de la vertu. Il aurait fallu un peu plus d'entente entre les époux. Sourette gâte cette belle comédie avec ses cinquante mille francs. Peut-être le couple n'est-il pas d'accord, et chacun travaille-t-il pour son compte? Lemeunier n'est pas de force à lutter contre ses deux adversaires, et Mme Sourette est trop belle. Mais Mme Lemeunier, à la fin de ce second acte un peu lent et où déborde un peu trop la colère, d'ailleurs si divertissante, d'un vieux général, va lui porter secours. Elle ne craint pas de rendre visite à sa rivale et lui rapporte la bague échangée avec un mépris insultant. Ayant ainsi bravé l'archiduchesse, elle se retire en refusant la compagnie de son mari.

Elle se retire chez sa mère, vieille bourgeoise bornée et timorée qui lui prêche la résignation sans lui en donner de bonnes raisons. Son mari vient l'y chercher. Il la supplie, il la conjure de revenir à leur foyer, Mme Sourette n'a jamais été sa maîtresse. La belle excuse! Est-ce sa faute? Non, non, aux yeux de la jeune femme, la possession n'est rien, c'est le mensonge, c'est la trahison du cœur dont elle est écœurée. Cependant, on annonce Sourette qui veut voir M. Lemeunier. Georgette se retire, plus inquiète qu'elle ne consent à le paraître. Que veut cet homme? Peut-être demander réparation à son mari de l'injure qu'elle a adressée à Mme Sourette? Elle écoute à la porte. Ah! bien oui, il venait réclamer les cinquante mille francs, rappeler à Lemeunier sa promesse. Et quand il est parti, elle rentre pour accabler son mari de son dégoût. O cette affaire d'argent mêlée à l'autre affaire, celle du sentiment, quelle ignominie! Et Lemeunier, n'ayant rien obtenu, s'en va tête basse, désespéré. A peine est-il parti que Georgette se jette dans les bras de sa mère avec ce cri : — Je l'aime!

Lemeunier est rentré chez lui. Il confie à son ami Journey son chagrin, son découragement. Comment ramener Georgette? Il a brisé son bonheur conjugal pour rien, pour une aventure qu'il n'a même pas réalisée et qui le laisse indifférent. Il n'a pas une pensée pour Mme Sourette, toutes s'en vont vers sa femme qui refuse de pardonner. Mais Mme Sourette est moins prompte à lâcher sa proie. Elle est là, elle se fait annoncer. Il ne veut pas la recevoir, elle force la porte. Journey les laisse en face l'un de l'autre et court

prévenir Georgette : peut-être la jalousie aura-t-elle raison de l'obstination de celle-ci. Mme Sourette déploie toute la série de ses séductions, la passion, le récit d'un passé malheureux, la réhabilitation par l'amour et, plus simplement, sa beauté savamment préparée dont une toilette trop habile ne laisse pas ignorer grand'chose. Lemeunier résiste, et toute la salle est pour Lemeunier contre la mauvaise femme. Comment ne pas admirer, en passant, cet art de M. Donnay si expert à démontrer les petites lâchetés, les complaisances, les veuleries de la vie passionnelle, et qui représente avec tant d'aisance la simplicité d'un bel amour? Mme Putiphar déchaînée mit jadis Joseph en fuite, et cela n'a point valu à celui-ci, dans l'histoire, une réputation de chevalerie. Comment diable M. Donnay s'y est-il pris pour glorifier son Lemeunier dans une situation semblable? C'est qu'on attend Georgette : l'amour de Georgette est déjà là, avant elle ; sa présence invisible opère. Lemeunier est protégé par cet amour comme par un bouclier. « Je vous ai désirée, dit-il à Mme Sourette, vous ne vous êtes pas donnée, et j'ai eu l'air d'un nigaud ; maintenant, vous vous offrez, je ne veux pas vous prendre, et j'ai l'air d'un niais. J'étais destiné à jouer auprès de vous un rôle sans éclat. » Georgette entend cette déclaration. Elle écoute à la porte : c'est même la seconde fois, mais dame ! quand on veut savoir... Mme Sourette brûle ses dernières cartouches : — Vous me sacrifiez à votre femme et votre femme ne vous aime pas. Si elle vous aimait, elle serait là. Une femme qui aime n'abandonne pas son mari... Pour le coup, Georgette n'y tient plus : elle entre. Et

pour la seconde fois, elle accable Mme Sourette de son mépris : « Des gens comme vous et votre mari, madame, peuvent évoluer dans la vie, brillants et impunis, parce que le monde est lâche, complaisant ou parfois trop délicat, mais cela n'a qu'un temps et tout se paye. La beauté passe, les amants s'en vont, les amis s'éloignent : je vous regarderai vieillir... ce sera ma seule vengeance. — J'imagine, réplique Mme Sourette, que vous vieillirez aussi, et l'hiver est toujours l'hiver. — Sans doute, mais il y a des hivers cléments et dorés sous des ciels toujours bleus et qui ont la grâce mélancolique d'un bel automne ; il y a des hivers durs et noirs, pleins de misères, de neiges et de boues... » Mme Sourette, décidément, n'est pas de force : elle n'a plus qu'à s'en aller. Vous imaginez la réconciliation charmante des deux époux après cette alerte. M. Donnay a employé à la défense de l'amour légitime la grâce enveloppante et la volupté qu'il réservait d'habitude à l'autre amour. C'est pourquoi, sans doute, à la fin du dernier acte comme à la fin du premier, Georgette emmène son mari dans la chambre à coucher. On dirait qu'elle cherche une excuse à la légitimité de sa tendresse, et la trouve dans l'aveu, tout à fait dénué d'artifice, d'une ardeur qui ne redoute aucune rivalité. Cependant, une Georgette Lemeunier n'a pas les mêmes armes qu'une Mme Sourette, sans quoi elle risquerait trop d'être battue. Si son amour n'était que de chair, son mari s'en lasserait. La satiété et l'habitude conduiraient fatalement celui-ci à subir d'autres séductions. Ainsi une certaine pudeur eût-elle achevé de composer, avec les autres traits

si justes disposés tout le long de la pièce, le caractère d'un amour, non pas plus éthéré, mais que la vie quotidienne, avec ses décisions à prendre, ses conseils à donner, avec l'union constante de la pensée et de l'effort, a rendu plus grave, plus posé, plus réfléchi et dont la joie triomphante retentit dans le cœur plus encore que dans le tempérament. Un souvenir, bien récent encore, ne donnera-t-il pas à ces effusions conjugales une certaine mélancolie? A la fin du premier acte, quand Georgette, déjà, entraîne son mari, celui-ci, résigné, la suit quand un autre désir le possède. Est-elle donc si prompte à l'oublier?

Georgette Lemeunier peut être fière de son ouvrage. De quel précipice n'a-t-elle pas retiré son mari? Plus fine que lui, elle avait flairé le danger, et cette finesse est bien une qualité de femme. D'ailleurs, elle défendait son propre bonheur, et il y a une bonne part d'égoïsme dans son cas : on le voit quand, réfugiée chez sa mère, elle ne consent à rien entendre. Mais elle est trop intelligente et aussi trop aimante pour ne pas comprendre la faute de sa désertion et ne cherche qu'un prétexte pour revenir. J'aime ces pièces où les événements ne servent qu'à approfondir des caractères, où ces caractères se développent, se précisent au fur et à mesure que les circonstances l'exigent, car ce sont les circonstances de la vie qui nous forcent à livrer nos secrets, à nous révéler, à dire qui nous sommes. Dans le train ordinaire, on ne sait pas qui est cette femme, qui est cet homme. Ils ne sortent pas de la banalité, ou bien on les a mal regardés. On ne les connaît pas. Voici qu'ils vont se faire connaître : le risque

est là. Et quant au dialogue, il est à la fois si près de la conversation et d'une qualité si délicate...

Georgette Lemeunier fut l'occasion d'un éclatant début à la Comédie-Française. Mlle Valpreux, hier inconnue, y fut l'interprète de Georgette. Peut-être attendait-on une femme plus âgée. C'est un reproche qu'au théâtre on n'a pas souvent l'occasion d'adresser. Ce drame conjugal qui surprend un ménage au cours de son ascension sociale et quand, déjà, il est tout proche du plateau, suppose quelques années de luttes, de difficultés supportées en commun. Il a dû se faire attendre une bonne dizaine d'années. Lemeunier doit avoir quarante ans, et Georgette au moins trente. Mais Mlle Valpreux joue *vrai*. Elle exprime tout à fait l'âme du rôle, ce qu'il contient de sensibilité ardente, vibrante, fière et tendre, et la grâce un peu sensuelle qui s'y ajoute à la droiture et à la raison. Georgette est très femme, c'est-à-dire qu'elle est rebelle aux choses abstraites, aux idées pures, et que le raisonnement chez elle a toujours quelque chose de personnel et de direct, et cela, Mlle Valpreux le rend à merveille. Mlle Robinne est belle à souhait dans Mme Sourette : c'est une joie de la regarder. Mais sa beauté — n'est-ce pas son éloge ? — n'a pas de perversité. On imagine une Mme Sourette plus fabriquée, plus artificielle, plus féline. Mlle Robinne rend la coquetterie naturelle. Mlle Berthe Bovy donne à un bout de rôle de femme extra-moderne une silhouette piquante. Enfin, M. Claude Garry joue Lemeunier avec une simplicité un peu monotone, mais qui convient à ce mari plus amoureux, heureusement, qu'il n'est habile à se diriger à travers les complications du monde.

III

M. Gaston Devore est l'auteur d'ouvrages dramatiques sérieux où l'on rencontre des préoccupations graves, des soucis idéologiques, une conscience sociale, ardente et faussée. On retrouve dans *l'Envolée* cette conscience, ces soucis et ces préoccupations. C'est le conflit entre deux conceptions de la vie, la continuité de la vie familiale et l'indépendance individuelle. On voit peu à peu dans le roman, au théâtre, reparaître, fût-ce pour le combattre, comme c'est ici le cas, ce sens de la famille trop longtemps oublié, et peut-être n'y suis-je pas étranger. Nous avons eu, pendant une longue période, une littérature de célibataires dont les personnages naissaient sans le concours de personne et ne rencontraient dans l'existence ni les obligations que transmet le passé, ni celles que l'avenir exige ; on nous peignait une génération sans liens avec la précédente ni avec la suivante, ou révoltée contre l'une et détachée de l'autre. Une véridique observation des mœurs ne comporte pas ces retranchements arbitraires, cet isolement systématique. Mais *l'Envolée*, nous ne tarderons pas à nous en rendre compte, pose mal le problème.

Les Derembourg sont, de père en fils, fabricants de meubles. Leur maison qui fut très prospère rencontre pourtant ces difficultés de concurrence qui sont devenues plus âpres aujourd'hui. Une

alliance avec une maison rivale, les Bernay, par le moyen d'un mariage, aplanirait ces difficultés. C'est le projet qu'a formé M. Derembourg, le chef actuel de la famille, pour son fils Georges. Mais l'amour se jette en travers de ces combinaisons. Georges s'est épris d'une jeune fille sans fortune, Henriette, que des malheurs de famille ont contrainte à gagner sa vie et qui dans la maison Derembourg occupe une petite place de dessinateur. Il refuse donc son adhésion au projet paternel. M. Derembourg ne voit tout d'abord dans cette résistance qu'un caprice, une amourette de jeune homme. Il compte sur sa femme pour convaincre Georges, qui ne peut pourtant pas épouser Henriette et compromettre par un mariage aussi absurde la maison dont il aura un jour la charge. Cette jeune fille, si elle n'est pas une intrigante, comprendra qu'elle doit s'effacer, disparaître ; justement il y a un poste honorable et lucratif à lui offrir dans un comptoir de la fabrique à Buenos-Ayres. Elle acceptera, si elle est raisonnable, de s'expatrier.

Mme Derembourg a toujours vécu en communion étroite avec son mari, ou plutôt sous sa dépendance. M. Derembourg est un homme autoritaire qui exige des siens l'obéissance passive. Ainsi a-t-il contrarié les goûts de son fils qui aurait voulu être médecin, médecin aux colonies, car il aime la vie de risques et d'aventures. Mme Derembourg fait donc venir Henriette et la raisonne. Mais Henriette n'est pas du tout l'intrigante qu'on pouvait soupçonner. Elle n'a point manœuvré pour épouser le fils du patron, elle n'a même pas fait connaître à celui-ci les sentiments

qu'il lui inspirait. Elle n'offre aucune résistance et se déclare prête à partir le soir même. Déjà elle avait résolu ce départ et écrit une lettre pour écarter Georges définitivement en invoquant un engagement antérieur qui n'existe pas. Attendrie, Mme Derembourg la presse sur son cœur et dès lors souhaite pour belle-fille cette sublime enfant. Elle se prépare à passer d'un camp dans l'autre, et y passe sans hésiter lorsque Georges se montre désespéré du départ d'Henriette et ne se croit pas aimé d'elle.

Voici la mère et le fils dressés contre le père. Georges suivra ses goûts, reprendra sa vocation. Une occasion s'offre à lui ; un ami, Martigny, qu'on nous présente au premier acte comme un bien louche personnage et qui à lui seul justifierait le refus de M. Derembourg, va fonder un établissement au Maroc, et il y sera joint un hôpital que Georges dirigera. Seulement, pour cette association, il faut que Georges verse deux cent mille francs. Qu'à cela ne tienne ! Mme Derembourg, à qui son mari a remis une somme importante pour régler des effets, les prendra et les donnera à Georges. Donc Georges partira contre le gré de son père, et même chassé par lui. Ce n'est pas assez : le fils chassé revient, et pourquoi? pour dire adieu à Henriette, qu'il a convoquée où? dans la maison paternelle. C'est une inconvenance que le public de la répétition générale a immédiatement sentie et contre laquelle il a protesté. Public curieux qui supporte sans broncher d'énormes sophismes et qu'une indélicatesse révolte. Henriette, cependant, s'effraie en songeant aux dangers que Georges va rencontrer dans sa

nouvelle vie. Ah ! que ne sera-t-elle auprès de lui pour le préserver, le soigner, le contraindre à la prudence ! Mme Derembourg l'approuve : « Partez, partez avec lui, lui dit-elle, je vous le confie. » Elle prêche l'union libre, elle sanctifie l'amour hors la loi et les règles, et dans un transport sacré elle bénit les deux amoureux. Et pour contempler ce spectacle magnifique elle va chercher le père bafoué qui dans sa propre maison ne compte plus pour rien. Celui-ci fait son entrée. Il est tout piteux, marmiteux et déconfit. Il ne dit rien. Il est assez abominable pour ne pas s'associer à ces effusions, pour laisser partir l'amour sans le bénir à son tour, mais une fois les jeunes gens envolés il s'affale sur la table et pleure. C'est une loque.

Pauvre M. Derembourg moqué et berné ! On nous le présente comme un homme qui a toujours abusé de son autorité conjugale et paternelle. Il est puni. Il l'est sommairement et terriblement. Mais est-il si autoritaire? Qu'exige-t-il, en somme, qu'ordonne-t-il? On le gruge, on le brave et il plie. Et quels sont ses torts? Le jeune Georges était-il bien capable de se faire sa vie lui-même? Quand on veut vivre sa vie, il faut encore pouvoir la faire. Si l'on a besoin des deux cent mille francs de papa, ne convient-il pas de le consulter? Mme Derembourg qui prend cet argent commet un simple vol domestique : la loi ne le punit pas, mais c'est un vol tout de même. Et le fils s'y associe. Celui-ci est-il si ignorant qu'il ne s'en rende pas compte? De quel droit signe-t-il sans consulter son père, après avoir versé un argent qui ne lui appartient pas, un contrat qui le lie à une espèce d'aventurier? Et si cet aventurier lui

mange ses deux cent mille francs, que fera-t-il avec sa maîtresse? Il reviendra demander son appui à M. Derembourg. Quand on a tant besoin de sa famille, on ne parle pas si haut, on a des égards pour elle. Ou si l'on veut arranger sa vie à sa guise, contre le gré de ses parents, il ne faudrait pourtant pas commencer par les exploiter avec la dernière indélicatesse. Cette conception retournée de la famille qui ferait du père l'humble serviteur du fils et son banquier, c'est la vieille thèse individualiste qui reparaît périodiquement. Elle sonne faux au théâtre, par la raison très simple qu'elle ne tient aucun compte de la réalité. Celui qui a la charge d'une maison, comment la dirigerait-il sans autorité? L'enfant a-t-il besoin d'être élevé, orienté, préparé à la vie, ou naît-il tout armé? On éprouve même quelque surprise à répéter ces lieux communs. Que cette autorité ait des limites, c'est une autre question. Il est naturel qu'un père n'imagine pas pour son fils de destin plus beau que celui de continuer son œuvre. Cette transmission de pouvoir a sa grandeur, sa beauté, sa noblesse Grâce à elle un héritage et un nom grandissen . Mais il peut arriver que le fils ait une autre vocation, soit désigné par ses aptitudes à courir ailleurs sa chance. Le moins qu'on puisse alors lui demander, c'est de prouver cette vocation par sa ténacité et sa patience. Ce sont là des conflits fréquents dans l'histoire des familles, de même que ceux qui naissent des mariages imprévus où la volonté des parents n'est pour rien : il est bien rare, si ces vocations et ces mariages ne sont pas déraisonnables, que patience et obstination ne triomphent pas de résistances dont l'affection est, en somme,

la principale inspiratrice. On peut enfin sourire un peu de cette pièce écrite contre l'autorité paternelle dans un temps où l'expérience démontre jusqu'à l'évidence la nécessité de restaurer toutes les autorités. Le nombre des enfants diminue chez nous d'une façon inquiétante et ces enfants trop rares sont outrageusement gâtés. Le moment est en vérité bien choisi pour prêcher la vie individuelle et la désorganisation de la famille. Mais c'est attacher beaucoup d'importance à cette œuvre grise, terne, dont les caractères sont inconsistants et arrangés pour les besoins de la cause, spécialement celui de la mère qui a l'air d'écouter son mari et ne cesse de travailler contre lui. M. Raphaël Duflos, Mlle Cécile Sorel, Mlle Lara et M. Le Roy font ce qu'ils peuvent pour donner aux personnages qu'ils représentent une apparence de réalité.



Les Deux Couverts, un acte de M. Sacha Guitry, fait un agréable contraste avec *l'Envolée*. C'est encore la rencontre d'un père et d'un fils. Le père attend le fils, jeune potache qui passe son baccalauréat. Le pauvre homme est dans tous ses états : son garçon est-il reçu ou collé? On sonne : c'est lui. Non pas, c'est une femme qui vient faire une scène. Veuf de bonne heure, il n'a pas voulu se remarier, afin de se consacrer mieux à l'éducation du petit. Il s'est contenté d'une maîtresse qu'il tient à l'écart de sa vie paternelle. Et cette maîtresse, qu'il a éconduite pour la journée, se croit trahie, se glisse, inquiète, nerveuse, fureteuse,

interroge, ouvre les portes, voit les deux couverts dressés à la salle à manger avec une profusion de fleurs, avec du champagne. Quelle fête prépare-t-on, et pourquoi n'est-elle pas invitée? Il faut lui expliquer le cas du potache. Elle consent à se retirer, mécontente. Nouveau coup de sonnette. Ah ! cette fois, c'est le petit. On voit tout de suite à sa figure qu'il a été blackboulé. Il y a deux ou trois heures que ça s'est passé. Tandis que son père se rongeait d'angoisse, il se consolait au café avec des camarades. Il est indifférent, effronté, de cœur sec, et il n'a qu'une envie, qui est de filer pour aller dîner chez un ami. Le père dînera tout seul. Au fond, c'est bien fait. Il ne suffisait pas de sacrifier sa vie à celle de son fils, il fallait encore élever celui-ci. Un garnement de seize ans ne fait pas encore tout ce qu'il veut. Et si la tendresse n'obtient rien, un peu de fermeté peut y suppléer. La paternité est un état qui réclame beaucoup de psychologie, de patience et d'énergie. Cette petite scène est dialoguée avec ce naturel charmant et vif, qui est la manière de M. Sacha Guitry. M. de Féraudy y est incomparable.

IV

Le sort de l'enfant écartelé par le divorce a inspiré bien des romanciers et des auteurs dramatiques. A M. Léon Daudet (*le Partage de l'enfant*), il arrachait une protestation de colère généreuse, au cours d'un récit véhément et rapide. M. Brieux

s'en servait (*le Berceau*) pour la réconciliation attendrie des époux. Hier encore, M. Jean Morgan, dans *Parmi les ruines*, y trouvait matière à la peinture d'une famille disloquée et déchue. Mais il ne semblait pas qu'un sujet si délicat et si douloureux pût se prêter à l'ironie. C'était pourtant le tour de force qu'avait réussi, il y a quelques années, dans *la Victime*, M. Fernand Vandérem, l'observateur amer et impitoyable de *Cendres*. Ce petit roman paradoxal est d'une exécution étonnante. A force d'ingéniosité et d'esprit, l'auteur fait passer son paradoxe et oublier son ironie. On le lit comme si l'on savourait un bonbon acidulé, et il faut avoir fermé le livre pour s'apercevoir de sa cruauté. Le plaisir est une sorte de complicité qu'il faut bien avouer.

Mais comment bâtir une pièce sur un paradoxe? Le théâtre est un art très différent du roman. Il fait apparaître ce qui est au fond des situations, s'il ne veut pas demeurer obscur et incertain. Ce que le lecteur devine, il est contraint à le montrer au spectateur. M. Vandérem, romancier, gardait, en laissant évoluer ses personnages, un sourire glacé ou amusé. M. Vandérem, auteur dramatique, ne peut plus se contenter de l'ironie. Et c'est pourquoi la victime, c'est-à-dire l'enfant, n'aura pas sur la scène l'attitude qu'il garde tout le long du livre. Il obtiendra ce miracle de forcer M. Vandérem à révéler une tendresse que, dans toute sa production littéraire, il avait trouvé le moyen de dissimuler savamment. Il est vrai que Gégé, le petit héros de *la Victime*, a lié connaissance avec un enfant de son âge, dont l'influence sur son caractère fut des plus heureuses. Ce camarade s'ap-

pelle *Jaboune.* Ne connaissez-vous pas *Jaboune?* C'est un recueil charmant que M. Franc-Nohain a consacré aux faits et gestes d'un petit garçon. Jaboune débute dans la vie d'une façon toute moderne, sans rechercher les conseils de personne, avec un grand orgueil et une confiance invétérée en lui-même. Mais il a une nature généreuse et volontiers enthousiaste. Cet individualiste forcené est formé à son insu par les influences familiales qui l'entourent. Il a peut-être vu comment se composent les dessins qui, peu à peu, ont enrichi le délicieux album de Mme Franc-Nohain : *le Journal de Bébé.* Cela l'aura préparé à l'acceptation des fraternités, à la protection du faible, à toutes sortes de sentiments chevaleresques qu'il n'avouera pas. Et il a déteint sur Gégé.

Vous n'êtes pas sans vous rappeler le sujet de *la Victime.* Gégé est le fils de M. et Mme Taillard, et M. et Mme Taillard ne s'entendent pas. Le ménage est troublé par des scènes continuelles dont Gégé reçoit le contre-coup. Doit-on le conduire au cirque? Il est déjà tout habillé, il se réjouit à l'avance : pan ! la dispute éclate, plus de cirque, on l'envoie coucher. Il en est toujours ainsi et l'enfant n'ose plus faire de projets. Mais voici que son horizon va se rasséréner. Son père et sa mère se décident au divorce. Pendant la procédure, l'enfant est partagé également entre l'un et l'autre. Et, dès lors, il devient l'objet d'une surenchère dont il ne tarde pas à s'apercevoir et à profiter. Son père et sa mère luttent pour obtenir ses préférences. Chaque cadeau de l'un est suivi d'une cadeau de l'autre immédiatement. L'enfant va de plaisir en plaisir, de spectacle en spectacle. Ah !

on t'a mené au cirque, je te conduirai à une féerie. Tu as vu un cinéma? il y en a un autre en couleur. Un cheval mécanique? une bicyclette. Cependant, partout où on le conduit, il entend soupirer à son endroit : — Le pauvre petit! C'est lui la victime. Les parents, avant de divorcer, devraient bien réfléchir au sort de leur malheureux enfant! — Victime! mais elle ne se plaint pas, la victime. Jamais elle ne fut si gavée de bonheur. Pourvu que ça dure! Et Gégé commence à craindre que ça ne dure pas. Son père lui parle de sa mère avec sympathie, avec regret, s'informe de ce qu'elle pense, le charge de commissions affectueuses. Et sa mère lui fait des recommandations toutes pareilles. Recommandations dont il ne tient aucun compte. Commissions qu'il s'empresse de ne pas faire. C'est très inquiétant : ses parents vont-ils se réconcilier? Quelle idée absurde! La vie d'autrefois reprendrait, et les disputes, et le cirque manqué : plus de jouets, plus de spectacles, plus rien de ces gâteries dont on le comblait de part et d'autre, séparément! Et sournoisement, Gégé, par son inertie, retarde la réconciliation. Il faut une rencontre inopinée du père et de la mère pour que les malentendus s'éclaircissent. Gégé, amer, assiste à ce menaçant accord.

C'est le roman que je vous ai raconté. Allez voir la pièce à la Comédie des Champs-Élysées. D'abord, vous passerez une soirée agréable, et vous applaudirez la petite Juliette Malherbe qui joue avec un naturel parfait (chose si rare chez les enfants qui font à la scène de petites mines conventionnelles), et puis vous vérifierez cette loi de l'optique théâtrale que je vous signalais tout à l'heure.

L'ironie cachée dans le conte est contrainte à se dévoiler sur la scène. La victime y redevient une victime. Gégé, gâté, gavé, corrompu par tant de cadeaux, est néanmoins malheureux. Il y a quelque chose de douloureux dans ses joies. Les mots les plus drôles gardent encore une certaine tristesse. Voyez la scène entre Gégé et sa petite amie Jeannine. Elle est pleine de traits comiques, et le rire qu'elle provoque est tout près des larmes. — Tous les parents ne peuvent pas divorcer, dit Gégé à la fillette dont les parents échangent constamment d'aigres propos. Et cela rappelle le fameux : *Tout le monde ne peut pas être orphelin*, de *Poil de carotte*. *Poil de carotte* aussi à la scène était devenu plus douloureux. *La Victime* est devenue sentimentale. Son charme est tout différent. De ce Gégé prêt à devenir, sous la pluie des gâteries, intéressé, cupide, sournois, menteur, quel petit monstre la vie ferait si ses parents n'avaient la bonne idée de se réconcilier ! Et il faudra beaucoup de fermeté, d'intelligence, d'autorité pour réformer ce petit caractère vicié.

V

M. Tristan Bernard tient à son violon d'Ingres. Après avoir si souvent diverti ses contemporains, il avait voulu les émouvoir et s'était offert ce plaisir, nouveau pour lui, dans *Jeanne Doré*, mélodrame schématique, cinématographique et pénible. Il faut toujours accueillir avec sympathie les efforts

que tente un auteur pour se renouveler. Rien n'est plus agaçant à la longue que d'être cantonné dans un genre, d'être prisonnier de son succès et de son public. Tout artiste aspire à sa liberté. Il veut pouvoir changer de manière, prendre des chemins où il n'a pas encore passé. M. Tristan Bernard renonce au comique : c'est parfait. Le tragique l'attire : très bien. Mais voyons comment il se renouvellera. *Jeanne Doré* n'inspirait déjà pas une grande confiance dans cette transformation inattendue. Mais *la Force de mentir*, qu'il donne au Théâtre-Antoine en collaboration avec M. Marulier, cause quelque malaise. On n'y retrouve rien, sauf dans les scènes de petites gens, de cette observation minutieuse, de cette bonhomie familière, de cette verve étalée, narquoise et un peu cynique qui ont fait l'originalité et l'agrément de *Triplepatte*, du *Mari pacifique*, des *Mémoires d'un jeune homme rangé* et du *Roman d'un mois d'été*. Oui, je mets à part les scènes qui se passent entre les ordonnances, comme j'avais mis à part, dans *Jeanne Doré*, le chœur des portefaix. Mais pour le reste, je regrette que M. Tristan Bernard ne revienne pas à la comédie. Déjà, dans certaines de ses comédies, il y avait quelque chose de géométrique, un comique de théorème, déduit selon des règles toutes pareilles de situations retournées. Mais cette structure un peu artificielle disparaissait sous les jolis détails du dialogue, comme les carcasses de feux d'artifice ne s'aperçoivent pas pendant la durée des illuminations. Tandis que ses deux drames, *Jeanne Doré* et *la Force de mentir*, n'ont pas assez de flamme pour éblouir les yeux, qui ne voient guère que les carcasses. *Jeanne*

Doré était un drame construit tout entier pour la scène finale. *La Force de mentir*, pareillement, est écrit en vue d'une situation dramatique.

Le général Bargeard a épousé, à cinquante ans passés, une jeune fille, Jeanne. Il vient prendre le commandement de sa division et a accepté, pendant qu'il s'installe, l'hospitalité de son vieux camarade, le colonel Berthorin. Or, le fils du colonel, le lieutenant Paul Berthorin, a voué au général un véritable cul e militaire : il en a fait son héros, et le mariage du général l'a déconcerté dans son admiration. Il le croit victime d'une intrigante. Quand il est en face de Mme Bargeard, il reconnaît son erreur. Mme Bargeard est une femme droite et généreuse. Et, réparant sans retard son injustice, il s'éprend d'elle, oubliant un peu trop l'objet de son culte, il la séduit — bien vite — et il devient son amant. Elle est si droite qu'elle ne sait pas mentir. Sur une question inoffensive de son mari, elle s'énerve, se trouble, avoue. Le lieutenant Berthorin offre alors sa vie au général. Et voici ce qu'il lui propose : le général doit passer une revue d'armes ; il examinera le revolver du lieutenant, lequel sera chargé contrairement aux prescriptions du règlement, et lâchera, comme involontairement, la détente. Le général passe la revue d'armes, il examine le revolver sans se presser, puis il le tourne contre lui-même et se tue. Mais il ne meurt pas avant d'avoir chanté son grand air, comme Valentin, percé à mort, se relève dans *Faust* pour vociférer, et il lègue au lieutenant sa jeune femme : lui-même avait rempli sa destinée, tandis que ce jeune homme qui a tout l'avenir devant lui peut être utile à la patrie.

On se rend bien compte que la pièce est faite pour cet instant d'angoisse pendant lequel on ne sait pas ce que fera le général qui manie le revolver. Mais c'est une pauvre pièce que celle dont l'intérêt repose sur une situation dont le secret est bientôt dévoilé. Or, il n'y en a pas d'autre dans *la Force de mentir*. Nulle psychologie, nulle étude de caractère. Et même une certaine emphase bien déconcertante. Le lieutenant, avant d'offrir son arme, cause avec des camarades et leur fait une conférence sur l'attitude à garder quand la mort est proche. Si le général consentait à faire ce qui lui fut proposé, cette conférence à elle seule accablerait le meurtrier, prouverait sa préméditation. M. Tristan Bernard nous doit une revanche : que ne met-il à la scène son amusant *Roman d'un mois d'été?*

VI

Il me reste peu de place pour parler d'*Aphrodite*. Mais l'*Aphrodite* que M. Pierre Frondaie, le très habile adaptateur de *l'Homme qui assassina*, a tirée du célèbre roman de M. Pierre Louys, est, comme dit l'affiche, une pièce à grand spectacle, c'est-à-dire une exhibition plutôt qu'une pièce. Quelle idée insensée on se ferait des anciennes civilisations avec ces reconstitutions prétendues ! Il faut ouvrir *la Cité antique*, de Fustel de Coulanges, pour en mesurer la sottise. Même décadentes, ces sociétés gardaient une armature qui leur venait du respect imposé par des siècles de

vigueur pour la religion et le foyer. Quant au spectacle, je lui dois un plaisir littéraire : il m'a fait relire la fameuse page de Louis Veuillot sur les divertissements dans *les Odeurs de Paris.* C'est vraiment une page bien venue. Il s'y élève contre l'utilisation de la femme nue au théâtre : « Les ramassées que l'on y produit, déclare-t-il, ne se contentent pas d'être laides de visage, la plupart jusqu'à l'abjection ; elles sont, par-dessus le marché, généralement et diversement fort mal bâties : des cagneuses, des mafflues, des pansues, des voûtées, des osseuses, impudentes et gauches, ne sachant ni marcher ni se tenir, etc. » Certes, je ne prétends point faire une application de ces épithètes, et même la seule femme nue d'*Aphrodite*, la danseuse Derny, est de toute la pièce l'exhibition la plus chaste. Mais on la crucifie. Et la crucifixion est depuis dix-neuf cents ans bientôt un souvenir réservé que l'on a perdu le droit d'utiliser ailleurs que dans la Passion.

AVRIL 1914

Odéon : *Psyché*, tragédie-ballet en cinq actes, de Molière, Corneille et Quinault. — Gymnase : *Pétard*, pièce en trois actes, de M. Henri Lavedan. — Porte-Saint-Martin : *Le Destin est maître*, pièce en deux actes, de M. Paul Hervieu ; *Monsieur Brotonneau*, pièce en trois actes, de MM. Robert de Flers et Gaston de Caillavet. — La mort de Mistral.

I

Avant de devenir l'Elsa de *Lohengrin*, sa dernière transformation, *Psyché*, image de l'éternelle curiosité, a porté bonheur à nombre d'écrivains. Après *l'Ane d'or*, d'Apulée, elle a inspiré le conte exquis de La Fontaine et la tragédie-ballet de Molière, Corneille, Quinault, Lulli, plus quelques maîtres à danser. L'œuvre de La Fontaine, qui est de 1669 (1), a précédé le fameux divertissement donné aux Tuileries en 1671. Tout à l'heure je la relirai avec vous, si vous le voulez bien. Je ne sais guère de lecture plus plaisante. Nul doute qu'elle ait retenu l'attention de Molière. Au dix-septième siècle on n'attachait guère d'importance au choix du sujet, et les auteurs essayaient

(1) Voir l'édition nouvelle parue à la librairie Payot, dont le texte a été revu par M. P.-P. Plan sur l'édition originale publiée en 1669 par Claude Barbin.

volontiers leur art sur un thème identique. Le roi réclamant donc un spectacle, Molière eut l'idée de mettre *Psyché* à la scène, et comme le temps lui manquait il appela une équipe de collaborateurs. A partir du second acte, il passa la plume au vieux Corneille, il réclama des couplets à Quinault, de la musique à Lulli, de la danse, des décors et des machines aux spécialistes. Tout marcha de front, et l'on fut prêt au jour fixé. M. Henry Bidou, dans son feuilleton des *Débats*, a raconté la splendeur de cette représentation. Et nous avions cru que l'Odéon avait fait des merveilles !

Il a fait des merveilles tout de même et M. Antoine a prouvé une fois de plus sa maîtrise dans l'art du théâtre. Rien n'a manqué à cette direction qui s'achève dans un échec regrettable : elle sut former une troupe homogène ; elle renouvela le mouvement à la scène, elle fit participer le décor, l'ameublement, la figuration au rythme de l'ouvrage représenté. Rien ne lui manqua, sauf de bonnes pièces. L'Odéon ne s'accommode pas des comédies qui réussissent au boulevard. Au boulevard, on va au théâtre, selon le mot consacré, pour passer une bonne soirée. On n'est pas difficile sur la qualité du spectacle : on n'exige de lui qu'un peu de gaieté, de l'esprit, un tour plaisant, une ironie sentimentale, de jolies toilettes. Après quoi, l'on va souper. Tandis que se déplacer pour aller à l'Odéon, c'est toute une affaire. Donc on n'y cherchera pas la pièce parisienne. Mais on ira, on ne manquera pas d'y aller si l'on y joue quelque vrai drame bien nourri et bien plein, d'une humanité générale. Seulement, une pièce

substantielle, d'humanité générale, rien n'est plus rare aujourd'hui. Le théâtre n'a pas encore accompli l'évolution que l'on peut déjà suivre dans le roman. Il en est encore, la plupart du temps, — car il y a de belles exceptions, — à l'article de Paris, à la peinture d'une société spéciale et artificielle. Lorsque l'Odéon a joué *Comme les feuilles*, de Giacosa, il a fait recette. Pourquoi? parce que l'ouvrage de Giacosa n'analyse pas la sensibilité d'une petite classe, mais peint des sentiments que tout le monde peut éprouver. La Comédie-Française ne peut pas reprendre toutes les bonnes pièces de ces dernières années, mais l'Odéon ne pourrait-il faire un choix parmi ces ouvrages, et retenir ceux qui s'adressent au grand public plutôt qu'aux raffinés et qui ne réclament pas une interprétation exceptionnelle? Je suis persuadé, pour ma part, que le public est plus avisé qu'on ne pense. Ni les grands acteurs, ni les plus étonnants décors ne le font accourir autant que la vraie pièce bien taillée sur le patron humain. Ce sont les badauds et les snobs, étrangers ou mondains de Paris, qui s'éprennent d'un interprète ou d'une toile de fond. Ils remplissent quelques salles, ils ne font pas le succès durable.

Mais il s'agit de *Psyché*. L'Odéon, sans égaler la magnificence réservée au grand roi, l'a encadrée avec un goût exquis. Il lui a donné le décor de Versailles et des costumes Louis XIV. Autrefois, on l'avait jouée en costumes mythologiques : il ne resterait plus qu'à la moderniser. Que le spectacle de l'Odéon est donc approprié et charmant ! Le parc de Versailles, sans cesse évoqué dans ses plus fameuses perspectives, semble ajouter au vieux

mythe un caractère historique. Psyché et ses sœurs ont tournure de dames de la cour, et l'on songe à la princesse de Clèves poursuivie par le duc de Nemours et plus encore par sa propre ardeur amoureuse. Les ballets sont un mélange de gravité et d'enfantillage : au lieu de chercher à provoquer l'excitation comme nos danses modernes, ils amusent et ils reposent l'esprit. La musique de Lulli, un peu languissante et monotone, est loin encore d'atteindre à cette perfection que le chevalier Glück lui donnera près d'un siècle plus tard, mais elle semble s'y préparer : musique lente, peu pressée, qui se répète, et qui s'allonge et qui semble rythmer des révérences ou accompagner des cérémonies. Et cependant, tous ces agréments disparaissent quand Psyché ou l'Amour disent les vers de Corneille. Ah ! ce vieux Corneille qui avait dans ses tragédies bâti, comme un Romain, la cité et l'ordre, voilà que sur le tard il se surprend à soupirer, et qu'il trouve des accents nouveaux pour rendre la grâce et la mélancolie du premier amour qui ne se connaît pas encore, se cherche, se trouve et découvre, quand il se trouve, la mystérieuse limite où la joie ne se peut supporter qu'en s'alliant à la douleur. Racine ou Mme de La Fayette ont-ils mieux analysé la naissance de l'amour et comment il se sépare de tous autres sentiments? Psyché, dans la solitude où les dieux l'ont exilée, reçoit la visite de l'Amour. Elle sent en sa présence *un je ne sais quel feu* qu'elle ignore. Et son émotion ne l'empêche pas de se demander ce qu'elle ressent, et cette recherche, loin de diminuer son émotion, l'exalte, ce qui est d'une très exacte perspicacité psychologique. On envenime sa

blessure en la tourmentant ; on augmente en soi le trouble amoureux, si l'on y arrête complaisamment sa pensée sous le prétexte d'en déterminer les causes. Stendhal, dans son traité de *l'Amour*, n'a pas manqué de l'observer. Et Psyché fait son petit examen de conscience en présence de l'Amour :

J'ai senti de l'estime et de la complaisance,
De l'amitié, de la reconnaissance :
De la compassion les chagrins innocents
M'en ont fait sentir la puissance ;
Mais je n'ai pas encor senti ce que je sens,
Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme,
Que je n'en conçois point d'alarme ;
Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer.
Tout ce que j'ai senti n'agissait point de même
Et je dirais que je vous aime,
Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.

Est-ce délicat, fin, subtil et juste, ce travail intérieur dont Psyché livre à l'Amour tout le mouvement, toutes les allées et venues, précisément parce qu'elle est ignorante, innocente et curieuse d'elle-même avant de l'être d'autrui? Et comment ne pas citer, de mémoire cette fois, le quatrain qui termine cette longue et pure strophe d'aveu dont les vers se déroulent comme une belle torsade blonde qui, enfin défaite, ruisselle en flots d'or :

Vous soupirez, Seigneur, ainsi que je soupire,
Vos sens, comme les miens, paraissent interdits :
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire :
Et cependant, c'est moi qui vous le dis.

En musique, on marque un soupir pour indiquer le silence qui prend la place d'un temps. Dans ce texte musical, il faut marquer un soupir après :

Et cependant... Le dernier vers n'a que dix pieds et il ne donne pas l'impression de raccourcir le rythme. Il ne le rompt pas, il l'achève délicieusement. Un arrêt précède l'offrande de ce cœur nouveau. Psyché, avant de dire qu'elle aime, suspend sa marche en avant comme une biche qui, parvenue à l'orée du bois, se trouve en présence du chasseur. Le divin chasseur est là et Psyché connaît tout à coup, non point, certes, la peur, mais la gravité de l'amour.

On cite par cœur, très souvent, le fameux passage du *Mariage de Figaro* où Chérubin se révèle amoureux sans savoir encore de qui, amoureux de toutes les femmes, amoureux de l'amour. Vaut-il celui-ci, où le cœur de Psyché s'éveille? Et je me souviens de cette page des *Mémoires d'outre-tombe* où Chateaubriand symbolise son désir adolescent sous les traits de la Sylphide, — de la Sylphide dont aucune autre femme n'égalera jamais pour lui la beauté. De souvenir en souvenir, irons-nous jusqu'à l'expression de l'amour romantique? Mais l'amour romantique qui saccage volontiers la nature et bien souvent remplace la psychologie par la frénésie, a-t-il trouvé pour exprimer sa force un tour aussi vif et aussi coloré que ces reproches adressés par l'Amour jaloux :

Les rayons du soleil vous baisent trop souvent,
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent :
Dès qu'il les flatte j'en murmure ;
L'air même que vous respirez
Avec trop de plaisir passe par votre bouche ;
Votre habit de trop près vous touche,
Et, sitôt que vous soupirez,
Je ne sais quoi, qui m'effarouche,
Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés.

La galanterie de *l'Astrée* se mêle ici à la violence de ce *Discours sur les passions de l'amour* qu'on attribue à Pascal.

D'où vient, néanmoins, que *Psyché*, avec tant de mérites si divers, et la musique, et les ballets, et le rappel des beautés ordonnées de Versailles, garde un air de froideur? Parce que *Psyché* est un drame intime et nocturne, et que le grand jour de la scène ne lui saurait convenir. Psyché, dans le mythe originaire, n'a jamais vu l'Amour qui ne la rejoint que dans l'obscurité et s'enfuit avant les premières lueurs de l'aurore. Qu'elle soit tourmentée, obsédée par le désir de le voir, rien de plus naturel. A sa passion se mêle une sorte de peur que son ignorance même augmente. Elle ose à peine aimer. Tandis qu'au théâtre l'Amour visible et sans cesse présent ne lui tait que son nom et, si je puis dire, sa situation sociale. Une jeune fille n'en aura guère de souci. Il est vrai que ses sœurs l'excitent, mais quand elle pose à l'Amour sa question indiscrète, nous n'en sommes pas émus. Nous la tenons pour une petite sotte qui gaspille son temps et chasse maladroitement son bonheur. Et il en est de même lorsque, dans l'opéra de Wagner, Elsa interroge Lohengrin : malgré l'insinuante phrase musicale qui revient et s'impose, nous n'avons pas le cœur pris. La curiosité de Psyché et d'Elsa n'est pas un élément dramatique. Et sans doute, cette curiosité n'est qu'un symbole, c'est l'invincible tourment de l'âme qui veut connaître l'amour, et ne parviendra jamais à l'atteindre, et se retrouvera désespérément seule après sa poursuite. Mais, précisément, l'ancien mythe ne se contentait pas du symbole, et l'art

ne s'en doit jamais contenter. Présentez-moi d'abord des êtres vivants dont l'histoire me captive, et je saurai bien, ensuite, me rendre compte si cette histoire est à ce point humaine que tous les cœurs s'y retrouvent.

Prenons maintenant la *Psyché* de La Fontaine. Ah ! cette prose de La Fontaine que l'on ne fréquente guère parce que ses vers lui ont fait du tort, et qui est transparente comme une eau de source, une eau que rident les airs, et les airs, ce sont ici l'ironie, la finesse d'esprit. M. Jules Lemaître la connaît bien, cette prose, lui qui, dans un de ses volumes écrits *En marge des vieux livres*, a consacré à La Fontaine chez les voleurs un chapitre qui est un bijou d'une orfèvrerie merveilleuse. Dégustons la préface : « Mon principal but est de plaire. » Et voilà un écrivain qui n'essaie pas de donner le change et ne commence pas par déclarer au public qu'il n'a pas besoin de lui et que, s'il compose, ce n'est que pour sa satisfaction personnelle : il serait alors si facile de ne pas publier : « Mon principal but est de plaire : pour en venir là, je considère le goût du siècle : et après plusieurs expériences, il m'a semblé que ce goût se porte au galant et à la plaisanterie : non que l'on méprise les passions ; bien loin de cela, quand on ne les trouve pas dans un roman, dans un poème, dans une pièce de théâtre, on se plaint de leur absence ; mais dans un conte comme celui-ci, qui est plein de merveilleux à la vérité, mais d'un merveilleux accompagné de badineries, et propre à amuser les enfants, il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin ; il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie ; quand il ne l'aurait

pas fallu, mon inclination m'y portait, et peut-être y suis-je tombé en beaucoup d'endroits contre la raison et la bienséance. » Et voyez comme il évolue habilement : au contraire de tant de nos auteurs qui commencent par déclarer d'un ton auguste qu'ils ne feront aucune concession au public et s'efforcent ensuite, sournoisement, de l'aguicher par tous les moyens, il pose en principe qu'il s'appliquera le mieux du monde à séduire ; mais il se hâte de confondre le goût du siècle avec son propre goût, et finalement, par une pirouette désinvolte, il avoue qu'il n'en fera qu'à sa tête. Un des trois amis qu'il consulte sur sa *Psyché* lui donnera ce conseil qui est un précepte d'art à retenir et à méditer, tant il va loin dans sa justesse : « Il est bon de s'accommoder à son sujet, mais il est encore meilleur de s'accommoder à son génie. » Et il a bien trouvé tout seul cet autre axiome d'esthétique : « Ce n'est pas à force de raisonnement qu'on fait entrer le plaisir dans l'âme de ceux qui lisent. » Non, cela, on ne l'a jamais pu et, pour distribuer le plaisir, un auteur ne doit compter que sur lui-même. Mais il arrive qu'à force de raisonnements, les pédagogues et les cuistres parviennent à faire vergogne au lecteur du plaisir qu'il a ressenti.

Donc Poliphile (La Fontaine), ayant achevé sa *Psyché*, convoqua ses amis préférés, Acante, Gélaste et Ariste, à en écouter la lecture. On alla passer la journée à Versailles et la lecture fut faite au grand air. Acante aimait extrêmement les jardins, les fleurs, les ombrages. « Poliphile lui ressemblait en cela : mais on peut dire que celui-ci aimait toutes choses. Ces passions, qui leur rem-

plissaient le cœur d'une certaine tendresse, se répandaient jusqu'en leurs écrits et en formaient le principal caractère. » Et voilà pourquoi nous avons encore, nous aussi, le cœur rempli *d'une certaine tendresse* quand nous lisons Racine ou La Fontaine : il faut croire que c'est une langueur contagieuse. Gélaste a du goût pour contredire, à la façon de Brunetière, et Ariste porte en toutes choses un jugement équilibré. Le trio fait un bon comité de lecture.

Je ne vais pas reprendre cette lecture d'un bout à l'autre, malgré l'envie que j'en ai, et me contenterai d'en souligner quelques passages pour leur grâce particulière. Notre Psyché reçoit donc les visites nocturnes de l'Amour, et l'Amour veut lui persuader que l'incertitude où il la laisse sur sa personne est favorable à l'entretien de la passion : ainsi, après la possession, elle aura toujours de quoi désirer. N'est-elle pas heureuse de pouvoir attribuer à son mari telle beauté qu'elle voudra et l'imaginer selon son caprice qui peut être changeant? Ces beaux raisonnements ne sauraient la convaincre, et savoir devient son idée fixe. « Il n'y eut chose dans la nature qu'elle n'entretînt de sa passion. Hélas! disait-elle aux arbres, je ne saurais graver sur votre écorce que mon nom seul, car je ne sais pas celui de la personne que j'aime. » Et ne voilà-t-il pas une cruelle privation? Elle adresse aux ruisseaux des vers dolents et douloureux : *Ruisseaux, enseignez-moi l'objet de mon amour*... Ses peines, néanmoins, avaient leurs plaisirs, « de sorte que l'on peut dire que ce qui manquait à sa joie faisait une partie des douceurs qu'elle goûtait en aimant ; mille fois heureuse si

elle eût suivi les conseils de son époux, et qu'elle eût compris l'avantage et le bien que c'est de ne pas atteindre à la suprême félicité ; car sitôt que l'on en est là, il est forcé que l'on descende, la fortune n'étant pas d'humeur à laisser reposer sa roue. Elle est femme, et Psyché l'était aussi, c'est-à-dire incapable de demeurer en un même état. » La Fontaine a toute la finesse psychologique qui est en usage au dix-septième siècle et qui atteint alors la perfection entre les excès sentimentaux de *l'Astrée*, d'une part, et, de l'autre, ceux de Marivaux. Il y ajoute une ironie toute naturelle qui se glisse en de menues phrases d'apparence inoffensive. Et cette ironie, dans sa nouveauté, est parée d'une fraîcheur qu'elle perdra bien vite. Celle de Voltaire grimacera auprès de celle du fabuliste.

Psyché, dans sa peine, a des compensations. Si le jour est triste, la nuit est agréable. Lorsque les amants joignent leurs bouches, La Fontaine est si content qu'il s'arrête. Il conseillerait volontiers au lecteur d'imiter Françoise de Rimini et de ne pas lire plus avant. Et le baiser de ces jeunes époux est d'autant plus savoureux qu'ils ont beaucoup parlé de leur souffrance avant de se le donner. Mais au sortir de cette extase, Psyché se hâte, la mauvaise, de passer la main sur les yeux de l'Amour, afin de sentir s'ils sont humides, « car elle craignait que ce ne fût feinte. Les ayant trouvés en bon état, et comme elle les demandait, c'est-à-dire mouillés de larmes, elle condamna ses soupçons. » Quelques traits pareils, et un caractère est composé, un être humain est créé, qui vit, détaché de l'artiste, et dont tous les mouvements sont

justes et harmonieux. Prenez-y bien garde, à cette composition des caractères : c'est la marque des bons livres. Beaucoup de lecteurs sont si négligents, et bien des critiques aussi, qu'ils ne la remarquent pas. Psyché n'est plus un mythe, mais une belle créature de chair, ardente, sensible, accessible à la crainte, à la jalousie, au doute, à la curiosité, et pleine d'une tendre faiblesse. Elle appelle déjà la suite du drame. Elle rend déjà le drame nécessaire. Car elle ne se contentera sûrement pas d'être aimée et d'aimer : qui donc s'en est jamais contenté? On le dit, mais l'amour, réduit à ses seules ressources, ne manquera pas d'énerver à la longue. Il faut un peu de séparation ou d'occupation pour lui redonner de l'élan, sans quoi il est bientôt rassasié et saturé. Il faut dans la vie normale, à l'homme son travail et son ambition, à la femme son activité intérieure et ses enfants. Et dans la vie qui n'est pas normale, l'amour le plus comblé aboutit à des complications et des subtilités dangereuses. L'amour condamne Psyché à la solitude, et Psyché s'ennuie. Son bonheur, s'il demeure inconnu, ne saurait être parfait. Il lui faut des témoins. A quoi bon un palais, des jardins, des toilettes, si nul ne les voit, si personne ne sait que vous les avez? On lui amène donc ses sœurs, et Psyché reprend goût au plaisir en les éblouissant par l'étalage de sa bonne fortune. Elle leur montre ses robes et son cabinet de toilette. La Fontaine aussitôt intervient — il n'est jamais bien loin — pour nous dire que Psyché se parfume, mais ne se farde pas. Et il ajoute, non sans sourire : « L'artifice et le mensonge ne régnaient point comme ils font en ce siècle-ci (c'est

ce que l'on dit à chaque siècle). On n'avait point encore vu de ces femmes qui ont trouvé le secret de devenir vieilles à vingt ans, et de paraître jeunes à soixante, et qui, moyennant trois ou quatre boîtes, l'une d'embonpoint, l'autre de fraîcheur, et la troisième de vermillon, font subsister leurs charmes comme elles peuvent. Certainement, l'amour leur est obligé de la peine qu'elles se donnent. » Ces jeunesses de soixante printemps, nous les imaginions spéciales à notre époque, mais nous n'avons rien inventé.

Les sœurs de Psyché, inventoriant tant de richesses, crèvent de dépit et de jalousie. Psyché, par là, connaît mieux son bonheur. Et, pour en achever la perfection, elle leur trace de son mari qu'elle dit absent un portrait magnifique. Les sœurs reviennent pour voir ce fameux mari, et ne le voient pas davantage. Psyché, maladroite, se coupe, et ne se souvenant plus du premier portrait, le leur dépeint tout autrement. On sourit, elle se blesse, et finit par avouer qu'elle ne l'a jamais vu. Les sœurs reprennent l'avantage. Qu'est-ce qu'un mari qui redoute de se montrer au grand jour? Un monstre sans doute. Si Psyché en avait un enfant! La voilà tout effrayée. Elle n'a pas seulement le droit, elle a le devoir d'éclaircir une situation aussi fausse. Et les sœurs mettent à sa disposition une lampe et un poignard.

L'Amour est venu avec la nuit. Il s'endort auprès de Psyché, et Psyché ne se décide pas. On ne connaît toute l'importance d'une action qu'au moment de l'exécuter. Des sentiments contradictoires l'agitent. Mais peu à peu la confiance se retire et la curiosité l'envahit. Elle veut savoir,

elle saura. Elle va prendre le flambeau et s'approche. Je note ici, dans cette course nocturne de Psyché, dans cette marche à l'abîme, deux traits incomparables : « Elle retenait jusqu'à son haleine, et craignait presque que ses pensées ne la décelassent. » C'est le premier ; le second, un peu plus cherché, est plus charmant encore, et le voici : « Il s'en fallut peu qu'elle ne priât son ombre de ne point faire de bruit en l'accompagnant. » Psyché recommandant le silence à son ombre, de quelle crainte sacrée son acte se grandit ! Elle voit enfin l'Amour et en demeure éblouie. Aussitôt la prose cède le pas à la poésie pour trouver des accents dignes de tant de beauté. Psyché, extasiée, se félicite de son heureuse curiosité, quand une goutte d'huile, en tombant, réveille l'Amour, et c'est la catastrophe.

Le second livre ne vaut pas le premier. Mais comment le vaudrait-il? L'histoire est finie là. Psyché a perdu l'Amour en le voulant connaître. C'est le drame éternel qui se recommence chaque jour. La passion s'épuise par la connaissance : un peu de mystère lui convient. Un dénouement optimiste a été ajouté, mais il est fort ennuyeux. Bannie par l'Amour, Psyché court toutes sortes de mésaventures pour échapper à Vénus. Toujours trop curieuse, elle ouvre une boîte réservée, d'où s'échappe une fumée qui la rend noire de visage comme une Éthiopienne. Nous avons peine à nous la représenter ainsi. Et La Fontaine lui-même, oubliant sa couleur, ne craint pas de la faire rougir quand elle se retrouve en présence de l'Amour. Il est vrai qu'elle était restée blanche de corps. Cette rencontre aboutit à une réconciliation. Les deux amants commencent par beaucoup pleurer.

« Amants heureux, constate La Fontaine devant ces ruisseaux, il n'y a que vous qui connaissiez le plaisir. » Et cette conversation de larmes devient à la fin conversation de baisers : « Je passe légèrement cet endroit, » nous informe l'auteur. On sait que Jupiter attendri rendit son teint à Psyché, sans doute pour qu'elle pût mieux rougir, et l'éleva au rang des immortels, afin de calmer le courroux de Vénus et de donner à l'Amour une femme digne de lui. Et l'on sait aussi — de mémoire, je l'espère — l'hymne à la volupté qui termine l'ouvrage :

Volupté, volupté, qui fut jadis maîtresse
Du plus bel esprit de la Grèce,
Ne me dédaigne pas, viens-t'en loger chez moi :
Tu n'y seras pas sans emploi.
J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout, il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique...

Délicieux vers final, avant-coureur de la nostalgie d'un René dans les bois de Combourg, mais qui la remet à sa place, la réduisant à n'être que cette avidité de sentir propre à la jeunesse ou ce goût d'extraire de la tristesse même une joie délicate. De cruels souvenirs reprennent de la douceur s'ils sont amoureux, et si l'on vieillit.

II

Parmi les livres d'images qui firent le bonheur de mon enfance, auprès d'une Bible de Gustave Doré et des *Scènes de la vie des animaux* illustrés

par Granville, figurait un *Jean-Paul Chopart*. Vous ignorez sans aucun doute *Jean-Paul Chopart* et j'en dirai ce que dit du feu roi la chanson : *ma foi s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère*. Pourtant un tableau, un chapitre sont demeurés dans ma mémoire, et c'est l'arrivée d'un charlatan sur une place de village. On l'annonce à grand fracas de cornet à pistons et de grosse caisse, et voici, au détour de la rue, son équipage traîné par quatre chevaux, un équipage tout brillant et reluisant, rouge et or, enrubanné, pomponné, empanaché, avec des plumes, des grelots et des bannières, et sur le siège, habillé d'une longue robe d'astrologue et coiffé d'un bonnet pointu, le charlatan lui-même qui, d'un geste superbe, arrête les chevaux, suspend la musique et commande le silence. A la foule assemblée il adresse son boniment, et quel discours, tudieu ! quelle facilité, quelle abondance, quelle verve ! Il a des élixirs pour tous les maux, des onguents pour toutes les blessures, des consolations pour toutes les peines, il promet le plaisir, la fortune, la jeunesse, pan, pan, deux coups de cymbale, et pendant qu'on l'écoute, ô miracle, on croit ce qu'il dit. Debout sur sa voiture, il est le dieu de l'illusion.

Depuis ces temps anciens, je l'ai rencontré plus d'une fois. Je ne vais jamais à la Chambre sans penser à lui. J'y pense encore en regardant telle affiche qui célèbre un produit d'une efficacité infaillible, en lisant tel article de journal qui édifie sur une utopie la cité future. J'ai pensé au charlatan de *Jean-Paul Chopart* en écoutant, l'autre soir, le discours que prononce Pétard, juché sur une chaise, à la fin du premier acte. *Pétard*, le

nouveau héros de M. Henri Lavedan, c'est le parvenu, c'est le commis voyageur, c'est l'illustre Gaudissart ressuscité dans un monde où la réclame, la publicité, le tapage, le bluff ont effroyablement progressé, mais c'est aussi le marchand d'orviétan, le dieu de l'illusion. Il est tout-puissant, non point seulement par la force de son argent, mais par la force de son exemple. La foule fait mieux que le supporter, — et c'est là ce qui le sépare du type ordinaire du parvenu — elle le trouve sympathique. Seuls, les gens bien nés le déclarent odieux. Cet homme qui est parti de bas, qui sort du peuple et qui est resté peuple — non point de ce peuple sain, laborieux et simple qui est le réservoir de nos énergies, mais du peuple empoisonné par toutes les erreurs, — cet homme qui s'est fait lui-même — et Dieu sait s'il y paraît ! — qui n'a ni éducation ni distinction naturelle, qui est grossier, épais, vulgaire, qui s'étale, se pavane, se vautre partout, représente la facilité des ascensions sociales dans un temps désordonné. Et chacun de se dire : « Voilà ce Pétard qui a des millions et des millions, qui remue l'or à la pelle, qui porte chance à toutes les affaires dont il s'occupe, dont le nom tintamarresque sonne d'avance la victoire dès qu'il paraît sur une affiche et annonce un produit, qu'a-t-il donc de si étonnant? Alors pourquoi pas moi? » Sa popularité est soudaine et immédiate. Sa jovialité est partout bien accueillie. On l'acclame dès qu'il paraît. Il est le succès. Que le succès soit dû à ce qu'on voudra, il n'en est pas moins le succès. Pétard a eu l'intelligence de comprendre qu'en démocratie le succès était tout, et sa vie d'affaires, qui ne nous est pas révélée, n'a dû être

qu'un immense bluff. Type énorme, grossi, débordant, qui occupe toute la pièce et qui est dessiné à larges traits, comme pour forcer la mémoire à le retenir. Type caricatural, mais combien de traits d'humanité générale furent relevés par des caricaturistes ! Voici Joseph Prudhomme, le bourgeois jocrisse, créé par Henri Monnier. Voici Robert Macaire et Bertrand, le bandit gras et le bandit maigre, dus à la collaboration de Daumier et Philipon et voici encore Thomas Vireloque, le Diogène de Gavarni. Balzac, le plus grand créateur de types de notre temps, ne craignait pas d'outrer les caractères pour en mieux rendre le geste et l'accord ; il agrandissait et simplifiait la réalité, il ne la faussait pas.

Le premier acte de *Pétard*, presque démesuré et dont la longueur paraît escamotée par un merveilleux tour de prestidigitation, est à lui seul toute une pièce. Et il est écrit avec une verve, un brio incroyables. Le décor représente un de ces châteaux qui sont l'orgueil de notre architecture et l'ornement de nos paysages : des tours, des terrasses, des jardins, une eau qui coule, avec cela on compose un décor charmant que le passé habite. Ce château était à vendre : ils le sont tous, dit négligemment un des personnages. *Ils le sont tous!* réflexion terrible et profonde qui juge d'un mot notre Code civil. Comment garder un domaine avec une loi qui oblige toute famille à liquider à chaque génération? Le Code civil est une machine à diviser le sol. Avec le partage forcé, il contraint le patrimoine à changer sans cesse de propriétaire. Un patrimoine est une charge qui exige des ressources pour sa protection et son entretien. Réduit

à lui-même, avec les difficultés d'administration, avec les caprices des saisons et de la terre, il est bientôt menacé. C'est un drame qui se passe sur tous les points du territoire. On a gardé un château, une maison, un domaine dans la même famille pendant des siècles ; puis, une génération nouvelle, soit nécessité matérielle, soit dégoût, soit complication d'un partage, s'en détache et brise cette continuité séculaire. C'est ce qui arrive au marquis de Persanges. Longtemps il a lutté pour conserver le domaine héréditaire. Criblé de dettes, à bout d'efforts, obligé de quitter la campagne à cause de la santé de sa femme, il se soumet et il vend. Il vend à Pétard, le fameux Pétard, le lanceur d'affaires, le brasseur d'affaires, l'homme des cinémas, des biscuits, des affiches, de tout ce qui brille, flatte, excite, séduit la foule. Pétard n'a même pas visité les lieux : il s'en rapporte à sa fille qui a passé quelque temps en villégiature dans le voisinage, et il a fait un excellent marché, car on ne le roule pas. Avec ses billets de banque qu'il agite, il donne l'illusion qu'il distribue la fortune et il ne songe qu'à la sienne. Mais pourquoi tout ce remue-ménage au château? Pétard va venir prendre possession du domaine. Et pour commencer, il donne un déjeuner monstre auquel il a convié les notabilités, pour lequel il a commandé un ministre, un orphéon, des maîtres d'hôtel, plus la foule paysanne pour regarder. M. de Persanges, lui, attend son fils Philippe qui sort de l'École navale, et qu'il doit informer du changement. Philippe, à cette nouvelle, entre en fureur. Il défend les vieilles pierres, les pierres sacrées qui de tout temps ont abrité les siens. Comment son père a-t-il

pu se décider à les vendre? Et nous avons là une scène très poignante, mais c'est un épisode bientôt roulé et oublié dans le fracas de l'arrivée de Pétard. Le voici, triomphant, gras, luisant, le poil roux, l'air satisfait, vantard, bavard, commun, plein de lui-même. Il provoque immédiatement les acclamations populaires. Ces mêmes paysans qui ont toujours vu là des Persanges, qui de père en fils se sont appuyés sur cette famille liée au sol, en un clin d'œil sont tout acquis au nouveau venu. Celui-ci, ils le sentent près d'eux, ils l'admirent pour sa richesse, sa faconde et sa jactance et, en même temps, ils peuvent le mépriser. Le peuple ne tient pas à estimer ses élus. Une certaine supériorité sur eux n'est pas pour lui déplaire. « Notre maire, c'est le plus bête de la commune », me confiait un jour un paysan, non pas avec regret, mais avec satisfaction. Et s'il n'est pas le plus bête, il sera alors le plus malin. Le plus malin, on sait ce que parler veut dire, et s'il mène bien sa fortune aux dépens du pays, loin de le blâmer, on le considérera. Telles sont les beautés du suffrage universel. Pétard donne donc sa fête dans le château historique bientôt transformé en salle de banquet et de réunion publique. Parmi les convives, outre le ministre et le maire, on peut remarquer l'évêque, le général, les fonctionnaires, tous accourus pour recevoir ce personnage national, qui n'a rien d'officiel mais qui correspond si bien au régime qu'il passe pour un dispensateur de bienfaits, de faveurs et de places. Nos généraux et nos évêques, — ceux-ci plus spécialement libérés depuis la loi de séparation, — ne rendraient sans doute pas visite au premier venu, et supporteraient mal, vrai-

semblablement, les avanies que leur fait subir ce fils de communard, dont le père fusilla l'archevêque de Paris. Il est à croire que, le plus souvent, il trouverait à qui parler. Mais il fallait nous montrer un Pétard qui ose tout, qui mène tout, dont l'effronterie, l'audace, le toupet, ont raison de tout, et qui symbolise à lui tout seul la formidable ruée démocratique au pouvoir ; pour imposer un portrait à l'attention, au souvenir, il faut en accentuer les lignes. On a fastueusement déjeuné et l'on vient prendre le café sur la terrasse. Le public est admis à voir les invités. Et entre l'orchestre qui se prépare et la foule excitée dont la joie est prête à déborder en une kermesse à la flamande, Pétard, à moitié ivre, prononce, debout sur un siège, un toast où il se livre, se confesse et se vante, où il entreprend son propre panégyrique, érige à l'avance sa statue, organise son apothéose.

Dans toutes ses évolutions, dans toute sa gymnastique d'improvisateur et de manieur d'affaires et d'hommes, il a été suivi par les regards intéressés d'une jeune fille, énigmatique en apparence, et très simplement avide de profiter de la vie, Hélène Lacan. Hélène Lacan est la fille d'un petit bourgeois de Persanges, l'amie de Mlle Lucie Pétard et la maîtresse de Philippe de Persanges. A Philippe, son ami d'enfance, elle s'est donnée librement par goût de l'amour, et tient à nous expliquer qu'elle n'a pas été séduite. Le milieu gêné et médiocre où elle a passé sa jeunesse lui fait horreur. Il lui faut la fortune, le vie brillante, les toilettes, les bijoux, Paris. C'est ce qu'elle explique à Lucie dans une scène de franchise, et Lucie qui a précisément tout cela, en est, au contraire, dégoûtée.

Tout cela n'est pas le bonheur. Mais quand on ne l'a pas, observe Hélène, on n'en est pas plus heureux ; et quand on l'a, on en tire des compensations. De son côté, Pétard a remarqué la présence d'Hélène. Il n'est pas homme à lui dissimuler plus longtemps son désir. Hélène l'ajourne à un an.

La pièce, qui commençait en large satire, en comédie de mœurs et de caractère, qui posait un type comme l'avait fait *le Marquis de Priola*, qui opposait deux mondes l'un à l'autre, celui d'autrefois et celui d'aujourd'hui, comme *le Prince d'Aurec*, évolue brusquement ou semble évoluer vers la comédie romanesque. Certes, on y retrouve, et spécialement dans une scène qui met aux prises Pétard et Philippe de Persanges, ces beaux conflits, ces chocs d'idées, ces répliques résumant des conceptions de la vie contradictoires, que nous avions accoutumé de rencontrer dans les principales œuvres de M. Henri Lavedan. Mais l'intrigue se complique et Pétard y donne tête baissée. Le délai fixé par Hélène s'est écoulé. La jeune fille est revenue, et combien changée ! Elle a prétexté un séjour en Angleterre, un héritage inattendu, et c'est l'explication qu'elle a donnée à sa famille, qu'elle donne à son amant, Philippe de Persanges. En réalité, elle a pris un moyen à sa portée pour parvenir rapidement à la fortune : elle s'est vendue. Quelle carrière rapide ! Nous avons beau vivre dans ces temps de bascule où les réussites sont promptes, comme les chutes et les échecs : un résultat si hâtif est surprenant. Cette Hélène montre une prodigieuse astuce et une habileté incomparable à se servir des hommes. Par d'autres procédés elle surpasse Pétard et se lance toute

seule comme celui-ci lance ses produits. Mais pourquoi ce détour et ce délai? Puisqu'elle ne veut qu'organiser sa vie, pourquoi, dès qu'elle a rencontré Pétard, ne l'a-t-elle pas immédiatement choisi pour dupe? Elle a fixé elle-même son heure. Cette vénale ambitieuse n'en est pas moins restée amoureuse de Philippe à qui elle a donné rendez-vous dans le château de Pétard. Philippe, qui croit tout ce qu'elle lui raconte, lui propose de l'épouser. Il le lui propose même devant Pétard qui sourit ; il demande à sa fiancée de le suivre, de ne pas rester une minute de plus sans lui dans cette demeure déchue depuis qu'elle est tombée aux mains d'un parvenu. Mais, à sa grande stupéfaction, Hélène refuse : elle a quelque chose à dire à Pétard. Pétard, ravi de sa victoire inattendue, ne perd pas de temps et croit siège gagné. Mais la jeune fille pose ses conditions : le château d'abord, elle veut le château. Après quoi, elle paiera. Donnant, donnant. Pétard, qu'on n'a jamais roulé, ne va pas se dessaisir ainsi pour un caprice. Il remercie la belle de son aimable proposition et refuse de conclure le marché.

Philippe de Persanges et Pétard ont tous deux adressé à Hélène un adieu éternel. C'est pourquoi, à l'acte suivant, ils viennent tous deux sonner à la porte de l'élégant hôtel qui lui a été donné à Paris par un vieillard amoureux et qui est le témoignage éclatant de sa vie galante. Mais une autre visite a précédé la leur. Lucie, la fille de Pétard, supplie son ancienne amie de ne pas devenir la maîtresse de son père. Cette Lucie, personnage épisodique, serait assez intéressante à approfondir. Notre temps va si vite qu'une race trop prompte

à parvenir ne laisse même pas à la génération suivante le loisir de s'habituer au luxe et de profiter du succès. Celle-ci a précisément trop vu comment on parvenait : elle en est déjà dégoûtée, et puis les ressorts d'énergie ont été si tendus qu'ils se sont brisés : il n'en reste plus rien. L'observation nous montre ces résultats en Amérique : les fils de milliardaires naissent épuisés, il n'y a pas de familles constituées, elles n'atteignent pas la troisième génération. Notre vie parisienne tend à se régler sur la vie américaine : même intensité, même fièvre d'agir, même hâte, même ardeur de spéculation et de jouissance, et mêmes conséquences ; on édifie rapidement des fortunes qui s'écroulent comme des châteaux de cartes, on ne laisse pas d'héritiers, ou ce sont des héritiers malingres et énervés. Ainsi se vérifient les plus anciennes lois sociales qui répudient cet individualisme à outrance comme impuissant à construire et à maintenir. On ne construit rien de durable, on ne maintient rien de stable, si l'on ne se soumet préalablement à un ordre né avant soi et dont on entrevoit l'importance après soi. Seul, cet esprit de famille prépare chaque génération à utiliser l'héritage dans un but commun, et par conséquent la prédispose à supporter les changements de fortune, à ne pas être inférieure aux obligations nouvelles qui naissent de la richesse acquise. Lucie Pétard, isolée et malheureuse dans son luxe dont elle ne sait quoi faire, n'est qu'une jolie esquisse. Imaginez à sa place un jeune Pétard inutile et neurasthénique, proie des flatteurs, des solliciteurs, de tous les parasites qu'engendre la fortune, et démontrant à lui seul toute la fragilité et toute la sottise de l'œuvre édifiée par son père,

tout le néant du travail de celui-ci. Mais ce serait une autre pièce. Hélène, touchée, jure donc à Lucie éplorée qu'elle résistera aux entreprises de Pétard. Mais, la jeune fille partie, elle reçoit aussitôt celui-ci. Il se rend et il apporte les preuves de sa soumission : comme les assiégés vaincus remettaient au vainqueur les clés de la ville, il remet à Hélène les titres de propriété et l'acte de donation. Elle sera la maîtresse du château de Persanges ; il ne lui reste plus qu'à être celle de Pétard. Mais elle refuse, elle a changé d'idée, elle ne se donnera pas sans amour. Ce ne serait pourtant pas la première fois.Pétard, interloqué, fait alors le généreux. Eh bien ! il donne Persanges pour rien, par magnanimité, par sympathie. Voilà un Pétard que nous n'avions pas prévu : nous le supposions capable de toutes les audaces, de tous les chantages, de toutes les roueries, mais point du tout de se laisser duper. Et Hélène l'éconduit : elle non plus, ne nous avait pas préparés à cet assaut de désintéressement. Son refus, il est vrai, n'est que provisoire : elle veut obtenir davantage. Son amant Philippe est là : elle entend le recevoir. Pétard, pendant ce colloque, s'éclipsera et attendra dans la chambre à coucher. A Philippe, qui dans son étonnante ingénuité s'obstine à lui redemander sa main, Hélène offre à son tour le château. Et Philippe n'en veut pas davantage, mais il entre en fureur. Comment est-elle devenue propriétaire de Persanges? Il lui fait, et cela se comprend, une terrible scène de jalousie et rompt définitivement avec elle. Ne l'avait-elle pas cherché? Au fond, elle l'éprouvait. S'il avait accepté de duper avec elle Pétard, elle l'estimait digne d'elle et l'eût sans doute épousé. Elle préfère

un homme sans scrupules à un coquebin, car elle veut réussir sa vie. Pétard, redescendu de son étage, lui propose à son tour de l'épouser : nous pouvons être tranquilles, elle sera Mme Pétard. Auparavant, elle exige que le château soit transformé en hospice. C'est une dernière délicatesse, un dernier hommage rendu à son ancien amour pour Philippe. Après quoi, elle s'associera à la puissance de Pétard. Elle saura le stimuler dans ses entreprises. Leur union est bien assortie.

Ce conflit, puis cette association du parvenu et de l'ambitieuse, qui remplit les deux derniers actes de *Pétard*, m'a fait souvenir d'une pièce qui n'a pourtant aucun rapport avec l'ouvrage de M. Lavedan, mais qui, datant de plus de vingt années, montrait déjà une extrême perspicacité dans l'analyse de notre société démocratique. Je veux parler du *Député Leveau*, de M. Jules Lemaître. *Le Député Leveau* fut représenté, je crois, en 1890. Il y a là un excellent portrait de l'homme politique parti de bas et grisé par le succès : « Pas distingué, mal dégrossi, très peuple, mais... un tempérament. Homme d'affaires autant qu'homme politique, et traitant la politique comme une affaire. Beaucoup d'appétit, et cette hâte de jouir qu'ils ont tous. Vaniteux, très accessible aux séductions d'une vie dont les élégances lui sont nouvelles... Très fin... mais avec des naïvetés. Quant à ses convictions, comment ne seraient-elles pas sincères? Il en vit. En somme, une force. » Portrait dont on aperçoit trop la vérité, qui est celui d'un homme politique d'aujourd'hui, comme il l'était d'un homme politique de 1890, car les mêmes institutions produisent les mêmes hommes. Pourquoi M. Lavedan a-t-il

détourné son personnage de la vie publique pour laquelle celui-ci semblait désigné? Parce que — c'est tout de même là un trait nouveau — la vie publique se peut conduire aujourd'hui du dehors. Un Rochette qui fait marcher des ministres n'a pas besoin d'être de la Chambre : il y perdrait du temps. Au fait, est-ce un trait nouveau, et n'a-t-on pas l'impression que des forces occultes agissent dès longtemps sur nos assemblées pour qui le pouvoir est une question de parti, marque le succès d'une équipe, et a cessé d'être le gouvernement compliqué, méthodique et suivi d'un organisme vivant, d'un pays. Le dessin de M. Lavedan semble se perdre dans l'intrigue qui met aux prises Pétard et Hélène, le lanceur d'affaires et la courtisane. En réalité, il se poursuit rigoureusement. Ces deux forces modernes se doivent réunir. Pétard, dans ce duel, manque de défense et rend les armes sans combat. Mais n'était-il pas nécessaire de montrer que ce fameux colosse était au demeurant flasque et mou comme de l'argile? Pétard, c'est l'homme de tous les bluffs, de toutes les blagues. Il parle, il s'agite, il se démène, il est le charlatan qui, sorti de son équipage et de sa robe d'astrologue, n'est que le plus commun et le plus médiocre des hommes.

Pétard, c'est Guitry. Il fait du personnage une création extraordinaire de pittoresque, de vulgarité, d'exubérance. Quelle variété de ressources chez ce comédien qui, de la grandeur et de la majesté de *l'Emigré*, un de ses plus beaux rôles, peut passer à la représentation exacte d'un démagogue triomphant !

III

Les deux idées essentielles qui semblent dominer le théâtre de M. Paul Hervieu se sont condensées en deux formules qui lui ont fourni chacune un titre de pièce. L'une, c'est *Connais-toi*, et l'autre *le Destin est maître*. Cet art volontaire, qui cherche à arracher le masque de la vie pour la contraindre à regarder ses traits dans le miroir de la vérité, résume ainsi en lui-même le résultat de son observation. Le destin est maître : nous avançons, distraits ou conscients, vers le plaisir, l'ambition, l'amour ; nous croyons diriger nos pas à notre gré, et la fatalité nous conduit. C'était l'idée antique, mais l'idée antique, dans Eschyle et dans Sophocle, s'adoucissait de foi religieuse. La fatalité, c'était la soumission aux dieux, que M. Hervieu a remplacée par la soumission aux forces aveugles de la nature. Il y a des cris de douleur et de révolte dans *Œdipe roi*, mais dans *Œdipe à Colone*, dans *Antigone*, cette douleur et cette révolte se fondent en une sorte d'héroïsme sacré, qui n'est point du stoïcisme, mais bien l'acceptation du sacrifice par le souci du perfectionnement intérieur, et c'est déjà la préparation à la discipline chrétienne. Sentiment religieux qui est absent du théâtre de M. Paul Hervieu, et dont l'absence expliquerait peut-être cette dureté, cette inflexibilité que l'on surprend çà et là dans telle ou telle pièce, dans *les Tenailles*, jusque dans *la Course du flambeau*, si dureté et inflexibilité ne

s'atténuaient par ailleurs sous l'influence d'un autre sentiment qui est la divine pitié.

Donc le destin est maître ; nous ne savons pas le voir venir, nous ne distinguons pas son approche, nous ne percevons point son pas. Il nous guette, il nous attend à tel tournant, ou même il s'avance à notre rencontre, et comment l'éviterions-nous, puisque nous ne soupçonnons pas sa présence? Il est là, invisible, peut-être derrière nous, comme notre ombre quand nous marchons, peut-être devant nous, les bras déjà tendus pour nous étreindre plus vite. Comment le connaîtrions-nous, puisque nous ne nous connaissons pas nous-mêmes? Si nous voyions clair en nous, alors nous saurions que nous sommes le plus souvent notre propre destin. Nous portons en nous la menace permanente de notre défaite et de notre mort. La vie nous offre sans cesse l'occasion de nous découvrir, et nous la repoussons. Nous n'éprouvons pas le moins du monde l'envie de nous connaître, comme si nous savions que cette connaissance ne peut nous apporter que trouble et désillusion. Quand la vérité nous tend son miroir, nous détournons hâtivement la tête. Peut-être, en regardant bien, verrions-nous précisément derrière notre visage celui de notre destinée? Mais nous ne tenons pas à le découvrir, pas plus que nous ne souhaitons de posséder notre propre secret. Les conventions et les mensonges nous suffisent, avec les actes d'automates qui nous mènent infailliblement où nous devons aller. C'est pourquoi nous affichons sans cesse des opinions que nous n'avons pas approfondies, auxquelles nous serons forcés de donner un jour les démentis les plus éclatants.

L'existence, ainsi comprise, devient pareille à une course sous l'orage. Parviendra-t-elle au but sans être foudroyée? On voit, dès lors, quel intérêt pathétique s'attache à sa représentation. De là vient cette sorte d'angoisse qui étreint le spectateur aux ouvrages de M. Hervieu. Si des moindres petites biographies se dégage, pour le psychologue, l'image de l'humaine condition, pour le dramaturge de *Le Destin est maître*, le danger, le crime, la tragédie sont toujours menaçants, mais la plupart des hommes ne s'en doutent pas. Que découvrirait-on, si le fond de chaque être nous apparaissait tout à coup, brusquement révélé? Il est des événements qui révèlent ce fond. Le dramaturge les choisit, mais il nous laisse l'impression qu'ils peuvent toujours et pour chacun se produire. Ce théâtre amer, pessimiste, cruel, méprisant, ne laisse-t-il donc aucune place à l'espérance? Comme une goutte de rosée tombée sur une terre brûlée, la pitié, je l'ai dit, lui apporte sa douceur. La rosée plus abondante annonce le mélancolique, le grave et tendre automne. A mesure qu'il avance dans la vie, M. Hervieu n'attache-t-il pas plus de prix à la pitié? L'ironie de *Peints par eux-mêmes* s'est retrouvée dans *Bagatelle*, mais il me semble que les héroïnes prennent peu à peu un air plus délicat, plus douloureux, plus blessé. Peu d'écrivains ont créé des femmes plus droites, plus fières, plus sensibles, plus attachées à la noblesse de leur amour. Dans le monde où il prend ses personnages, M. Hervieu, de plus en plus, s'attache à l'analyse des sentiments généraux plutôt qu'à celle des perversités et des complications spéciales à une classe sociale. Son art va s'élargissant. Et je ne sais si quelque jour

cette pitié par quoi il atténue la rigueur de ses condamnations ne le conduira pas à chercher un sens religieux au destin.

Le Destin est maître, que Paris et Madrid viennent d'applaudir en même temps, est une pièce en deux actes qui rappelle *l'Enigme* par sa coupe, mais qui le surpasse en soumettant l'anecdote tragique à la saisissante découverte, non plus d'un secret amoureux, mais du secret de l'être même contraint à se connaître. M. Hervieu aime la ligne droite, à la façon des classiques. Tout, chez lui, concourt à l'action ; le sujet des conversations se mêle étroitement aux faits, les prépare, nous livre ce que les personnages croient être leur pensée, avant qu'ils soient amenés eux-mêmes à douter de cette pensée. Le rideau se lève sur un salon de campagne, décor unique. Nous sommes chez les Béreuil, à quelques lieues de Paris. Mais Gaétan Béreuil, homme de finance, qui va partir, est déjà comme absent de chez lui. Sa femme Juliane, qui l'adore, confie ses ennuis, ses inquiétudes à son frère, l'ex-commandant Séverin de Chazay, avec qui elle fut toujours intimement liée et qui est venu faire chez elle un séjour. Son fils Joachim et sa fille Noémi n'éprouvent le besoin de la mêler ni à leurs jeux ni à leurs confidences : ils vont plus spontanément à leur oncle. Cette situation exacte des personnages les uns par rapport aux autres est rendue par une série de petits traits significatifs. On devine l'isolement où se met l'homme de plaisir à son propre foyer, quand personne encore ne s'en est rendu compte, ni lui, ni sa femme, ni ses enfants. Gaétan Béreuil adresse à Juliane des adieux distraits : il a hâte de s'en aller. Cependant, sur un mot qu'elle

prononce, il se plaint de l'attitude réservée du commandant à son égard. Juliane plaide la cause de ce frère qui s'est toujours dévoué pour elle, et qui, dans les partages de famille, a voulu l'avantager afin de lui permettre une existence plus large. Il arrive que le mariage, même amoureux, ne remplace pas entièrement cette amitié de frère et sœur, qu'une enfance toute semblable a meublée des mêmes souvenirs et qui, dans cette formation identique, a pris l'habitude de se comprendre à demi-mot, de s'entendre presque sans paroles, de rire ou de s'attendrir pour des allusions inconnues à tous les autres. Gaétan parti, il semble qu'on respire mieux dans la maison. Juliane reçoit un ami, Messénis, avocat discret et fin, qui fut jadis amoureux d'elle et qui l'entoure encore d'attentions délicates et désintéressées, car il la sait inaccessible. Elle est précisément de ces femmes droites et fières que M. Hervieu aime à peindre. Mais à côté de ces natures loyales, simples, confiantes, l'auteur place volontiers des caractères plus complexes, plus experts à discerner le fond des choses, et aussi plus indulgents. Messénis est de ceux-ci. Le commandant de Chazay qui revient de la poste rejoint au salon sa sœur et son ami. Il semble soucieux : on lui en demande la cause qu'il explique. Ne vient-on pas de lui rendre, sur la monnaie de cinq cents francs, un billet qu'il avait laissé dans sa chambre et dont il avait remarqué, à n'en pouvoir douter, les taches et les signes particuliers? Le billet ne peut que lui avoir été volé, et volé par un domestique. Pour en avoir le cœur net, il appelle Baptiste, le maître d'hôtel, et le confesse séance tenante. Baptiste, qui fut longtemps son ordonnance, ne

sait pas bien mentir : il avoue tout de suite ; il a volé, oui, mais pour sa fille qui est à bout de ressources, lâchée par un mari indigne. C'est une explication, ce n'est pas une excuse. Le commandant et sa sœur sont indignés de ce vol domestique. A qui donc se fier? Il y a pourtant quelques préceptes du Décalogue que les honnêtes gens sont incapables de transgresser : *Tu ne voleras point, tu ne tueras point.* Cela est simple, et ce sont là des notions dont il est facile de ne point se départir dans la vie. Messénis proteste : la vie n'est pas si simple, et il ne faut pas juger si vite. Mais ces protestations ne portent pas. Il aurait pu invoquer l'autorité de Joseph de Maistre qui avait accoutumé de dire : — Je ne connais point la conscience d'un coquin, celle d'un honnête homme me suffit. — Cependant Juliane laisse les deux amis ensemble pour se rendre à l'église comme chaque soir. Et à peine s'est-elle éloignée qu'ils échangent des propos inquiétants. Nous apprenons brusquement — et nous nous en doutions avant que rien ne fût dit, car l'atmosphère de la pièce est déjà saturée d'orage, quand cet orage n'a pas encore éclaté — nous apprenons brusquement que Gaétan trompe avec impudence sa femme presque depuis son mariage, et qu'il la trompe cette fois avec une coquine aux dents longues à qui il a déjà offert un hôtel de près d'un million. Ce qui est pire encore, c'est qu'il en est réduit aux expédients, que le crédit de sa maison de banque est ébranlé, qu'il recule ses payements, et qu'il n'obtient déjà plus de délais. Les deux hommes hésitent à prévenir Juliane si mal préparée, si éloignée de croire à la trahison, à l'indélicatesse, à la malhonnêteté. La voici qui revient:

mais pourquoi est-elle bouleversée elle-même? Elle a ouvert une lettre adressée à son mari qui portait une mention d'urgence, afin de pouvoir au besoin télégraphier à celui-ci, et cette lettre — anonyme — annonce au banquier que ses guichets vont être fermés et que des poursuites sont engagées contre lui. Elle repousse le papier avec dégoût. C'est là une de ces infâmes calomnies qu'on lance contre les gens heureux qui réussissent trop bien dans leurs affaires. Mais pourquoi son frère et Messénis ne protestent-ils pas avec elle? Elle estime leur silence injurieux, elle leur adresse des reproches. Cependant les deux hommes se concertent : ils ne semblent pas mettre en doute la mauvaise nouvelle. Sans retard ils vont partir pour Paris et Messénis usera de ses relations, de son influence pour parer ou amortir le coup s'il en est temps encore. Juliane interdite, stupéfaite, mais déjà frappée dans sa foi, assiste à ce départ.

Une soirée et une nuit ont passé. Le destin est en marche et le drame va se précipiter sans une minute de répit. C'est comme la course des Niobides que les flèches d'Apollon atteignent tour à tour. Le commandant de Chazay est revenu. Il attend sa sœur qui va rentrer d'un instant à l'autre. Son neveu et sa nièce, deux beaux jeunes gens ivres de leur jeunesse et qui se précipitent joyeusement, à découvert, vers l'avenir, font irruption dans la pièce où il se ronge d'impatience et d'angoisse. Leurs rires, leur gaieté l'irritent, mais comment les informer? Et sur une allusion du frère, voici que la sœur fond en larmes. Son petit secret est bientôt trahi. Elle aime le fils d'un voisin qui n'a d'yeux que pour elle. Elle se confie à son oncle :

lui saura l'aider, vaincre les résistances de son père. Et le commandant de Chazay la renvoie sans avoir osé frapper ce cœur qui s'ouvre. Elle est, l'innocente, la première victime désignée. Mais Juliane est là, qui veut savoir. Les nouvelles qu'il rapporte sont désastreuses : le passif est si considérable qu'on ne peut songer à en combler le gouffre, même au prix des plus grands sacrifices, et les premiers plaignants seraient-ils désintéressés que le parquet, néanmoins, poursuivrait. Il faut s'attendre à la ruine, et Gaétan sera sûrement arrêté. Juliane, désespérée, va demander secours à Dieu. A peine est-elle sortie que Gaétan fait son entrée, pâle, blême, furtif, pressé. Il se dirige vers son appartement, quand son beau-frère lui barre la route. Tout d'abord il plastronne, mais le commandant l'oblige à l'aveu : oui, il se sent perdu, oui, la prison l'attend, et sans doute la condamnation, la flétrissure, mais il a pris ses précautions, il a mis de côté le viatique nécessaire, il va s'enfuir. C'est la seule solution. Il y en a une autre, et Séverin de Chazay la lui indique nettement, en lui présentant un revolver chargé. Pour le commandant, l'honneur est là. Que le coupable se fasse justice, et il évitera le scandale, les poursuites, les débats judiciaires, la déchéance, la honte qui rejaillira sur les siens. Lui mort, tout est fini. Il n'a pas su vivre, que du moins il sache mourir. Mais Gaétan est un jouisseur qui ne se soucie pas d'une telle solution. Il repousse l'offre de son beau-frère. Offre qui se fait plus pressante lorsque Baptiste, — ce domestique infidèle dont le renvoi a été ajourné, — annonce le commissaire de police. Gaétan recule jusque dans la pièce voisine où

Séverin de Chazay le suit. On entend la discussion qui continue, puis un coup de feu éclate. Messénis et Baptiste venaient d'entrer au salon : ils se regardent, effarés, ils ont compris. Le commandant de Chazay rentre et explique que Gaétan s'est tué. Il faudra le porter sur son lit : l'homme de la justice constatera le décès.

Mais voici Juliane oppressée, hantée de sinistres pressentiments. Elle trouve sur la table les gants de son mari. Où est-il? Elle veut le voir, et c'est la scène tragique qu'on attend : elle se déroulera en un crescendo qui atteindra le paroxysme de l'émotion et de la douleur. Tout d'abord, Séverin lui révèle, doit lui révéler quel misérable était son mari. Elle a vécu à ses côtés et ne le connaissait pas. Elle l'aimait, et il était indigne de cette tendresse. Il la trahissait de la manière la plus basse, et il prenait pour la trahir l'argent de ses commanditaires, de ses clients, il volait. Mais, quand le dégoût domine déjà la douleur dans le cœur de la malheureuse, Séverin, presque sans reprendre son souffle, achève sa confession. C'est lui qui a tendu le revolver à Gaétan, et Gaétan l'a refusé. Alors? Alors c'est lui qui l'a tué. Et Juliane effarée regarde cet assassin qui est son frère et qu'elle ne peut pas condamner. Baptiste, gêné, hésitant, puis décidé, est entré dans la pièce et veut parler. L'homme de la justice a fait une remarque là-haut dans la chambre où l'on a étendu le cadavre. C'est d'une balle à la tempe que le banquier est mort : or, la peau du front n'est pas brûlée, le coup n'a donc pas été tiré de tout près. Baptiste a expliqué au commissaire de police qu'il était auprès de son maître quand ça s'est passé, qu'il a essayé,

mais trop tard, de l'empêcher de se suicider, et qu'il n'a pu que lui reculer le bras. Il voulait avertir le commandant de sa déposition afin de ne pas être contredit. Ainsi le commandant est sauvé par ce domestique voleur. Ainsi le bien et le mal se succèdent dans l'âme humaine avec une rapidité vertigineuse. Et Séverin partira pour la légion étrangère, emmenant avec lui son ancien ordonnance. Il ne peut pas se retrouver en présence de ses neveux. Sa sœur, vaincue, se jette dans ses bras.

La veille, ces Béreuil pouvaient passer pour des heureux du monde, et sans doute on les enviait : un ménage sans désaccord apparent, de beaux enfants, l'appui et l'affection de ce commandant de Chazay qui incarnait le type de l'honnête homme. En un jour, tout ce bonheur n'est plus que ruines, et l'honnête homme qui invoquait avec tant de sévérité le Décalogue a tué. Le destin ne va vite que dans le dénouement : nous nous laissons couler le long de la vie sans prendre garde, et brusquement un courant nous emporte. *Veillez et priez*, dit l'Évangile, *car la chair est faible et l'esprit est prompt*. Qui donc a veillé chez les Béreuil? Juliane, trop confiante, désarmée et crédule comme le sont trop souvent les natures loyales, n'a pas distingué le travail de désagrégation qui s'accomplissait à son foyer. Et voyez, au contraire, quelle hâte à juger Baptiste, quelle intransigeance ! M. Hervieu excelle à renforcer l'action principale par des motifs accessoires qui la répètent et qui s'y mêlent étroitement. *Connais-toi* et *le Destin est maître* : les deux idées maîtresses de son théâtre se relient, se joignent, s'unissent. Et le drame court avec la rapidité de

la vie. Dans les tragédies réelles, il y a cet emportement et cette surprise : une heure change des années. Tout, ici, est vraisemblable, et l'on n'a pas le temps de discuter. Une objection me vient néanmoins, que je n'avais pas aperçue dans la foudroyante course de l'œuvre, une objection qui, d'ailleurs, commence par éclairer et expliquer l'attitude de Juliane, tant les caractères bien composés sont riches à l'analyse. Juliane nous est présentée comme une croyante. Pour elle, le suicide doit être la pire hypothèse. Le crime d'offrir le revolver à Gaétan, de le pousser, de le contraindre au suicide vaut bien le crime de l'avoir tué. Dans la confession de son frère, sa répulsion commence au récit du suicide manqué, mais elle ne peut guère augmenter au récit de l'assassinat. Si elle avait alors poussé un cri d'horreur, elle n'eût pas été dans la vérité de son rôle. Tandis qu'elle se débat dans cette horreur qui est déjà née en elle. Mais un autre souci doit s'emparer de Juliane : nous n'avons pas le temps, il est vrai, de le voir apparaître. Que de femmes chrétiennes ont enduré le pire martyre, celui qui réclame le plus de courage parce qu'il est long et sans répit, celui de la vie quotidienne, pour la minute qui, à la mort, leur rendrait leur mari et assurerait le repos de son âme ! Héroïsme qui est l'explication de tant de résignation et de patience très souvent mal comprises et mal jugées. Cette femme-ci, qui est une chrétienne, voit la mort surprendre cette âme maudite qu'elle a aimée : n'est-ce pas là, pour elle, un surcroît d'horreur, un deuil plus affreux ? Mais la complicité qu'elle doit accepter et le départ de ce frère si cher ne lui laissent pas le loisir de connaître toute sa douleur. Ce n'est qu'après

le départ de Séverin qu'elle pourra l'approfondir.

Le Destin est maître est l'une des pièces les plus serrées, les plus chargées de sens et d'analyse et les plus naturelles dans la violence tragique que nous ait données M. Paul Hervieu. L'interprétation en est digne d'éloges. M. Le Bargy joue le rôle du commandant de Chazay avec une autorité qui va croissant, et la série de scènes du deuxième acte, scène de la dispute et du meurtre, suivie de l'aveu à Juliane, scène du départ, est l'occasion, pour lui, de prodiguer les ressources d'un art qui se possède jusque dans ses violences. Il a une seconde d'arrêt dans la scène de l'aveu, entre la révélation sur la conduite du mari et le récit du crime, où il trouve le temps de définir son caractère : car ce n'est pas la suspension du criminel qui hésite à s'accuser, c'est la tristesse de l'honnête homme qui se juge lui-même avant de parler, on le voit à sa figure, à son geste. Mme Brandès donne à Juliane une droiture, une intransigeance, une douleur qui sont exactement conformes à ce rôle de femme sans arrière-pensée, sans artifices, sans petitesses. Je veux signaler encore, outre MM. André Calmette (Messénis) et Henry Roussel (Gaétan Béreuil), M. Jean Kemm, admirable dans Baptiste.

IV

Dans la *Psyché* de La Fontaine, Ariste et Gélaste saisissent le moment où le conteur interrompt sa lecture pour discuter avec âpreté des mérites

réciproques de la Tragédie et de la Comédie. L'un soutient la Pitié et l'autre le Rire. Et Gélaste qui parle en faveur du Rire invoque des arguments fort plaisants. Il prétend qu'on peut aisément passer de la Tragédie à la Comédie, mais qu'on ne supporterait point le contraire. A quoi Ariste riposte : « Je vous le confesse, mais je ne tombe pas d'accord de vos conséquences, ni de la raison que vous apportez. Celle qui me semble la meilleure est que dans la Tragédie nous faisons une grande contention d'âme ; ainsi on nous représente ensuite quelque chose qui délasse notre cœur et nous remet en l'état où nous étions avant le spectacle, afin que nous en puissions sortir ainsi que d'un songe... » Tous deux, en somme, pour des raisons différentes, approuveraient le programme de la Porte-Saint-Martin qui fait suivre la tragédie de M. Hervieu d'une comédie, *Monsieur Brotonneau*, de MM. de Flers et de Caillavet.

Cette comédie est un des meilleurs ouvrages dus à cette fertile et triomphante collaboration. Elle fait le pont entre les comédies sentimentales, *l'Amour veille*, *Primerose*, etc., et les fantaisistes critiques des mœurs, *le Roi*, *le Bois sacré*. Le sujet en est un peu court, mais le dialogue fourmille de traits si justes, si plaisants, si naturels qu'on croyait s'embarquer pour un paradoxe et qu'on atterrit dans la réalité. On a rappelé à son propos *le Boubouroche* de Courteline ou *Monsieur Codomat*, de Tristan Bernard. Mais le comique de M. Tristan Bernard est plus cynique, plus déboutonné, et celui de M. Courteline est plus gras, plus débraillé, plus spontané aussi. Ce comique-ci est plus préparé, plus littéraire : c'est à la fois sa

qualité et son défaut. *Monsieur Brotonneau* m'a rappelé un autre souvenir qui ne peut être que fort agréable à MM. de Flers et de Caillavet, *l'Héritage* de Maupassant. *L'Héritage* se passe dans le même milieu, celui des employés de bureau, et l'on y parvient avec une aisance étonnante aux situations les plus immorales, comme si une sorte de fatalité quotidienne et familière, et portée à l'ironie, y conduisait les personnages avec une bienveillance narquoise mais autoritaire. *Monsieur Brotonneau*, bourgeois paisible et timoré, sera conduit ainsi, bien involontairement, à la bigamie. Il est vrai que pareille aventure arriva jadis à certain bourgeois de Bruges que M. Barrès rendit célèbre.

M. Brotonneau est le caissier principal de la banque Willam. C'est l'employé le plus exact, le plus minutieux. Il vaut une horloge pour sa précision. A neuf heures sonnant, il s'installe à son bureau. Et aussitôt les divers services de fonctionner. Or, un jour, neuf heures sonnent et M. Brotonneau n'est pas là. Grande perturbation dans la banque Willam, et MM. Willam frères, l'un catholique, l'autre protestant, — le père qui était juif leur a choisi des religions différentes pour drainer la confiance de tous les clients, — MM. Willam frères, qui n'ont confiance que dans ce caissier modèle, sont tout désemparés par ce retard. M. Brotonneau arrive enfin, changé, bouleversé, mais héroïque. La banque avant tout ! Il met les services en train, après quoi il demande audience à MM. Willam frères pour les informer du trouble apporté dans sa vie privée, trouble qui a failli rejaillir jusque dans sa vie bureaucratique. D'un mot il les renseigne : il est ce que vous devinez.

Et, par un comble d'infortune, il le fut à une heure où personne ne l'est, du moins à Paris, à huit heures du matin. A huit heures du matin, il a surpris Mme Brotonneau avec M. de Berville, lui aussi employé, mais petit employé dans la banque Willam. MM. Willam frères s'efforcent de le consoler et l'engagent au pardon, tant dans son propre intérêt que dans celui de la banque que le scandale d'un divorce atteindrait. M. Brotonneau admet la sagesse de ces conseils : il recevra Mme Brotonneau, qui dans son remords vient le poursuivre jusqu'au bureau, il la recevra, mais il la fera attendre. Et comme il donne du travail à la petite dactylographe de la maison, Mlle Louise, celle-ci qui est romanesque ne peut lui taire l'admiration qu'elle ressent pour lui. L'admiration? M. Brotonneau l'écoute avec surprise, avec sympathie. Son aventure est déjà ébruitée : on en fait des gorges chaudes dans les divers services, mais Mlle Louise en a reçu une impression particulière. M. Brotonneau a été bon pour elle, plusieurs fois, presque sans s'en douter. Elle lui a voué une gratitude profonde. Et elle le voit lointain, grandiose, magnanime, commandant à une armée de garçons de bureau. Être trompé, c'est encore une aventure d'amour. De sorte que cette infortune conjugale le grandit encore à ses yeux. M. Brotonneau est si touché, si ragaillardi par cette confidence qu'il embrasse paternellement la petite. Et Mme Brotonneau entre sur ce baiser innocent. Elle venait implorer son pardon, aussitôt elle entre en fureur. Et M. Brotonneau la renvoie à M. de Berville.

Trois ou quatre mois séparent le premier acte

du second. M. Brotonneau a installé chez lui la jeune Louise : il est heureux, rayonnant, rajeuni. La tendresse et surtout l'admiration de cette petite l'ont transformé. Il a pris confiance en lui-même, il relève la tête après avoir subi tant d'années le joug de Mme Brotonneau, femme maussade et acariâtre, il connaît l'aimable suffisance de l'homme aimé des femmes. Et ce sont des cajoleries, des célébrations d'anniversaires, de ces mille petites niaiseries où se complaisent la gentillesse d'une jeune fille sentimentale, populaire et romanesque et l'émancipation tardive d'un cœur d'employé de bureau. Cependant Mme Brotonneau vit dans le voisinage, chez M. de Berville. Elle vient frapper à leur porte, à son ancienne porte. On la reçoit. Elle a été renvoyée par M. de Berville qui ne la veut plus ; elle ne sait où aller, elle n'a pas mangé. On lui donne une assiette, un verre, timidement elle accepte un morceau de poulet, puis elle se met à l'aise peu à peu. Après le départ de Louise appelée par son travail, elle raconte à son mari l'injurieux abandon dont elle est l'objet. Il est bon, il s'attendrit. Elle n'a plus que lui, il ne l'abandonnera pas. Ils pleurent ensemble. Et quand Louise revient, elle pleure aussi. Partagé entre ses deux femmes, M. Brotonneau qui est bon s'efforce de les consoler toutes les deux.

Un *modus vivendi* est intervenu entre les trois partenaires. On a arrangé au sixième un petit appartement pour Mme Brotonneau. Ainsi elle n'a pas cette impression d'isolement qui est si pénible quand on n'y est pas habitué. Le jeudi et le dimanche, on l'invite même à déjeuner. Elle s'entend le mieux du monde avec Louise et même

lui donne des conseils pour la tenue de la maison, pour le régime de M. Brotonneau. En somme, ça se passerait très bien, sans les voisins. Cette existence si paisible, toute due aux circonstances, est mal interprétée. M. Brotonneau a été surnommé : *le mormon du marché Saint-Honoré.* La rumeur publique en est venue jusqu'à la banque Willam. Et l'aîné des frères, le protestant, vient informer son caissier du scandale. Que M. Brotonneau rentre en lui-même, qu'il réfléchisse, qu'il juge si le caissier principal de la banque Willam peut installer un harem en plein Paris. Et M. Brotonneau, rentré en lui-même, comprend l'énormité de ce qu'il a fait, ou plutôt de ce qui s'est fait tout seul. Il soumet à Louise sa cruelle incertitude, et Louise est tout de suite prête à accepter son sort, à partir, à s'éclipser. C'était trop beau, ça ne pouvait pas durer, elle savait bien que ça ne durerait pas. Être aimée d'un si grand chef, c'était un rêve impossible, ou du moins impossible à prolonger. Le souvenir en embaumera sa vie. Elle s'en va ainsi, résignée, et tout rentre dans l'ordre. Mme Brotonneau reprend instantanément les clés et le commandement. J'avais pensé que Mme Brotonneau n'oserait plus traiter de la même manière un Brotonneau qui avait inspiré des passions, mais la méchante humeur de Mme Brotonneau est incorrigible. Ce qu'il faut louer surtout dans cette pièce, c'est la gradation des scènes et des sentiments qui amène M. Brotonneau comme malgré lui et, si je puis dire, à son corps défendant, à accepter à domicile la situation la plus fausse et la plus anormale sans qu'il y ait chez lui ombre de perversité.

Le rôle de M. Brotonneau comptera parmi les

meilleurs de M. Huguenet. Il est impossible d'en exprimer mieux le caractère, la bonhomie, la modestie, puis la vanité inconsciente, puis l'épanouissement et enfin l'accablement devant les complications imprévues. Mlle Sylvie est tout aussi parfaite dans le rôle de Louise, dont elle traduit à merveille les ingénuités, les admirations, la résignation populaire. Mme Cheirel donne à Mme Brotonneau un aspect irascible et guerrier.

V

Mistral est mort, annonçait-on dans les coulisses ce soir-là.

Quel poète célèbrera la mémoire de Mistral comme il a lui-même pleuré Lamartine? Mais la mort, dit Estérelle dans *Calendal*, « ne frappe inexorablement que sur les âmes noires et basses, et pour les simples de cœur et les grands de vertu, la mort est une main qui sauve, une main qui tire du fourreau, du fourreau étouffant, le radieux esprit. » Cette mort, il l'attendait, paisible, après avoir lui-même préparé au cimetière de Maillane, sur le modèle du pavillon de la reine Jeanne, son tombeau qui porte cette épitaphe religieuse et détachée de tout, sauf de son pays : *Non pas à nous, Seigneur, mais à ton nom et à notre Provence donne gloire.*

Quand il naquit, son père était aux champs, comme chaque jour. — Un fils! lui annonça le messager de l'heureuse nouvelle. — Un fils! répéta

tranquillement François Mistral sans quitter les mancherons de la charrue. Puis il ajouta ce vœu : — Que le bon Dieu le fasse grand et sage ! — Et, avant de rentrer, il acheva son labour. Dieu l'exauça : son fils fut sage et grand.

Sage et grand, le vœu paternel contient Frédéric Mistral tout entier. Nous ne savons plus guère ce que c'est qu'un sage, car la sottise contemporaine a donné à ce mot je ne sais quel sens étriqué. Une confusion absurde ne fut-elle pas créée, aux temps romantiques, entre le génie et la folie? Le sage, chez les anciens, méritait la louange suprême. Les yeux lucides et le cœur ferme, il avait ordonné ses passions et sa vie. De ses forces il avait tiré leur emploi normal et même, pour les décupler, il leur avait donné leurs naturels appuis.

Admirons, chez un Mistral, la continuité de cette sagesse. De quel empire sur soi n'est-elle pas la preuve? Son père est un riche paysan qui l'envoie à Aix suivre les cours de droit. Sera-t-il un déraciné? La ville s'offre à lui. Fils de la terre, il revient à la terre. Il écrit *Mireille* à la gloire de la Provence, mais Paris s'engoue du poète, Paris, la grande pieuvre qui de ses mille tentacules s'empare de tous les provinciaux ambitieux. Résistera-t-il à Paris, comme, étudiant, il résista à la ville? Il est fixé, il ne s'en ira pas. La gloire, sur sa vieillesse, risque une dernière tentative : qu'il fasse un pas vers elle, et tous les honneurs qu'il a dédaignés lui viendront. Il se trouve bien où il est, et la gloire peut se déranger. En la contraignant à venir, il servira mieux encore la Provence.

La grandeur nous est pareillement devenue étrangère. Où la trouver dans ces vies modernes

sans direction, sans netteté, sans unité, sans harmonie? Voici une vie qui se développe tranquillement comme les saisons de l'année, qui accepte la vieillesse et la fin comme elle a accepté le génie, qui atteint sans effort, par le calme, à la majesté. La beauté de la vieillesse, c'est le signe infaillible de la grandeur humaine. L'âge ne change rien à nos désirs ni à nos fièvres : il diminue nos forces, et non pas nos convoitises. Celui qui, de bonne heure, ne poursuit pas un but de perfectionnement intérieur sera sans armes devant lui, et c'est pourquoi la plupart des hommes et des femmes ne connaissent de la vieillesse que la décrépitude. Ils ne sont que de ridicules jouets du temps. Ils ne préparent pas l'éclosion du *radieux esprit*.

La rencontre de ce vieillard était une excitation à bien vivre. Il y a huit ou neuf ans je fus le voir à Maillane. Il avait lu *les Roquevillard* que j'ai consacré à l'honneur familial, et il m'appelait. C'était au printemps, un de ces printemps capricieux dont l'avènement est sans cesse contrarié. A Avignon, je trouvai de la neige et des arbres en fleurs. « Ses soixante-quinze années, écrivais-je alors, ne lui pèsent guère aux épaules. La blancheur des cheveux et de la barbe est pareille à la neige d'Avignon qui dissimule le printemps, car la taille est restée droite, et l'œil clair est limpide. Je ne sais quelle grandeur naturelle, à quoi l'âge n'a fait qu'ajouter, pare ses gestes et tous ses mouvements. On ne pourrait le voir sur le chemin sans le remarquer, et il est l'auteur de *Mireille* et de *Calendal*. Un berger qui aurait figure de roi mage, c'est ainsi qu'on se le représente, et c'est ainsi qu'il est. On l'imagine au sommet d'un champ, sous le chapeau

de feutre aux larges bords, drapé dans sa cape, se profilant sur l'or du soir, digne de ce titre de *capoulié* qui signifie chef des moissonneurs... »

La dédicace de *Mireille* à Lamartine était signée : *un paysan.* Mistral ne cessa pas de revendiquer ce titre, mais il en fit un titre royal. Au premier chant de *Mireille*, il rappelle que le Christ est né parmi les pâtres, et l'un de ses derniers poèmes, *la Chanson du paysan*, tâche à donner de l'orgueil à l'homme des champs pour qu'il ne s'en aille pas à la ville ; il l'appelle le *support de la nation*, car il faudra toujours remuer la terre pour qu'il y ait du pain. « Tu peux rouler en pays étranger, lui avait-il déjà dit, de la Romagne à l'Allemagne, tu peux rouler en pays étranger, pour aller voir ce que tu n'as pas vu ; mais de contrée qui soit joyeuse comme l'endroit où tu vis, paysan, tu auras beau courir par monts et par vaux, où que tu ailles, tu n'en trouveras point. »

Ainsi, dès sa jeunesse, sûr de lui, il poussa sur place, tout droit comme un arbre. A mesure que les années s'accumulaient, l'arbre étendait plus loin son ombre, couvrait un sol plus large. Et le noir bûcheron qui l'a frappé ne l'a pas abattu. Il s'est contenté d'élaguer les branches pour que le ciel apparût. Et les branches respectées se sont disposées en gestes de bénédiction sur la Provence, sur l'éternelle vie agricole.

A chaque saison il a donné des fruits appropriés. Ce fut *Mireille*, au printemps, l'ardente et pure *Mireille* avec sa procession de scènes virgiliennes qui vont se terminer au pèlerinage des Saintes-Maries, *Mireille* toute embaumée du parfum de la terre et que le monde entier a voulu respirer,

Mireille qui, pour triompher, eut son étourdissante jeunesse et qui, dans la gloire de Mistral, reste la préférée, injustement, mais c'est le charme toujours un peu mystérieux de la jeunesse.

Calendal est le fruit de la maturité. La lumière *au beau visage d'or, qui luit sur la mer blanche et épanouit les roses, qui fait chanter dans l'air les alouettes*, y frappe les vers comme elle frappe les eaux, les fleurs ou les oiseaux. Il y a, dans cette épopée d'un pêcheur d'anchois qui délivre Estérelle, dernière princesse des Baux, un éclat de plein midi. On y sent la vibration de l'éther aux heures chaudes, quand les lézards s'étirent sur les murs blancs, quand les pommes, dans les vergers, sont si vermeilles qu'on s'attend à les entendre tomber, quand les germinations souterraines semblent faire craquer la terre. *Mireille* est presque mièvre auprès de *Calendal*. Elle a presque les pâles couleurs. Ici, les pêches miraculeuses, la bataille contre les forêts du mont Ventoux, les jeux, les danses, et l'histoire provençale résumée sur des assiettes peintes, et les combats et les amours prennent une ampleur et revêtent une maîtrise que le poète ne dépassera pas.

Il ne les dépassera pas, mais il les maintiendra. Et il y ajoutera, dans *Nerte* et dans le *Poème du Rhône*, cette mélancolie que l'automne répand sur les teintes trop délicates et fragiles des vignes, des prairies et des bois. Dans *Nerte*, le pape d'Avignon, suivant un chemin de campagne, voit les moissonneurs courbés sur les gerbes ; il s'arrête et lève la main pour sanctifier leur travail. — Et *que vos gouttes de sueur*, dit-il, *deviennent perles de lumière !* Quelle merveilleuse façon de bénir l'effort !

Mais c'est le *Poème du Rhône*, surtout, qui m'enchante. Le *Poème du Rhône* célèbre la belle vie libre et changeante des mariniers qui, le long du fleuve, des quais de Lyon à Beaucaire et, plus bas encore, jusqu'à la mer conduisaient le trafic et mêlaient par leurs cargaisons les provinces de France. Le vieux fleuve a vu tant de choses qu'il en a long à raconter. Lui aussi, comme le Rhin, reflète des châteaux, des vignobles et charrie des souvenirs. Lui aussi, il fut le chemin des empereurs et des rois, et, par surcroît, des papes même. Il baigne des cités merveilleuses, Valence, Avignon, Arles, pour n'en citer que trois. On lui confie des soies, du vin, des fleurs. Sur son eau qui court, chemin mouvant, toutes les choses de la vie s'échangent. Prendre un fleuve pour héros d'épopée, c'est l'audacieuse et superbe originalité de Mistral, et sur le fleuve se livre la bataille du progrès et de l'antique tradition. Pendant des siècles et des siècles, les hommes qui se sont succédé ont pareillement utilisé la grande voie de l'eau. Mais voici que la vapeur a été inventée. Plus de barques, plus de chalands, plus de chevaux de halage. Des remorqueurs crachant une noire poussière vont salir l'horizon et prendre la place des flottilles d'autrefois.

L'hiver est venu. Le poète, mesurant toujours exactement ses forces, se détourne des longues entreprises. Il ne compte plus sur l'avenir. Mais dans les courts poèmes qui composent son dernier recueil, *les Olivades*, le même chant pur se fait entendre. La voix n'est pas altérée. Elle dit toujours le respect des ancêtres, le charme de la terre et ses bons conseils. Elle a gardé sa fraîcheur :

cette brève idylle, *Dans la Lande*, est aussi jeune que *Mireille*, avec quelque chose de plus pudique, de plus réservé. Une jeune fille et un jeune garçon causent, assis dans l'herbe, tandis que paissent leurs troupeaux. Plus tard, lui dit-il, il l'emmènera dans les montagnes de la Chartreuse où, l'été, il est berger, et avec les nouveaux agneaux, au retour, ils descendront de l'Alpe un beau poupon. « Chut ! répond-elle, soyons sages... Je ne m'attendais à rien d'aussi doux ni d'aussi grave... Mais puisque c'est la loi, va t'entendre avec les vieux. Tant vaut à présent qu'ensuite. » *Puisque c'est la loi*, oui, la loi éternelle. Parce qu'il y a les fameuses lois des hommes qui dénaturent la terre. Et l'on surprend, çà et là, dans *les Olivades*, le regret du passé, du temps où l'on se contentait de mordre au pain de ménage, où l'on chantait tout le jour en conduisant la charrue. Mistral, de cette voix qui ne fut jamais défaillante, détourne encore l'homme du soi-disant progrès de la ville, des mauvais désirs et l'engage à la vie simple, à la vieille vie agricole : « Mieux vaut à Cadolive rire en mangeant l'olive qu'être inquiet à Paris en mangeant des perdreaux. »

Il a maintenu la langue provençale, la coutume provençale. Mais, par delà la Provence, ses poèmes, comme l'alouette au matin, ont traversé notre ciel. Il a recomposé pour chacun de nous ces quelques lignes qui peuvent suffire à l'horizon d'une vie : une maison de famille, un champ, un cimetière et une croix.

Dans la campagne de Hongrie on m'a conté qu'une vieille tradition rustique rassemble les bergers le soir de Noël, en souvenir de leurs prédécesseurs qui furent, autour de la crèche, les pre-

miers adorants. Et ce concile élit un chef, une sorte de pape qui revêt, pour une nuit, des ornements sacerdotaux et assiste à la messe nocturne à une place d'honneur. Le dernier de ces chefs de pâtres qui mourut demanda qu'on laissât son troupeau suivre ses funérailles. On respecta son testament oral et dans le cortège qui l'accompagnait on rangea derrière le cercueil ces humbles figurants.

Mistral eût compris ce vœu. Il honora toujours les bergers d'une amitié particulière. Ses ancêtres lointains étaient venus du Dauphiné aux pâturages réputés. Il a écrit dans *Mireille* la descente des troupeaux qui ont passé l'été sur les flancs des Alpes. Dans *Calendal* il a défendu la montagne contre les bûcherons et les entrepreneurs. « Vous avez la moisson des plaines, vous avez la châtaigne et l'olive du coteau... Mais, des montagnes les crêtes sourcilleuses appartiennent à Dieu !... » A Dieu et aux bergers. Voyez, dans le *Poème du Rhône*, les bergers égalés aux plus grands conquérants : on loue Charlemagne et Bonaparte, Annibal et César, d'avoir franchi les Alpes, mais les pâtres de Provence en font bien autant, « lorsque, avec leurs grands boucs qui ouvrent la trace parmi la neige grenue des *névés*, suivis de leurs innombrables brebis, le bâton à la main, jouant du fifre... ils gravissent et passent les montagnes. »

Un pasteur, il fut lui-même un pasteur. Ses images sont celles de la Bible, comme si rien de la terre n'avait changé. Il a conduit nos imaginations dans les prairies ensoleillées, et sur les sommets où l'air est pur, où les rumeurs des villes ne parviennent pas. Comme le troupeau de l'autre, nos imaginations le suivent docilement dans la

mort. Le moment n'est-il pas venu pour lui d'engranger?

« Le ciel, a-t-il dit dans *les Olivades*, est le grenier de toutes choses belles : et tout ce que tu rêves, là, tu peux le trouver. »

MAI 1914

Théâtre du Vieux-Colombier : *La Nuit des rois* ou *Ce que vous voudrez*, de SHAKESPEARE. — Théâtre-Antoine : *Poussière*, pièce en trois actes, de M. H.-R. LENORMAND ; *L'Honnête fille*, comédie en deux actes, de M. Gabriel NIGOND. — Renaissance : *L'Homme riche*, pièce en trois actes, de MM. Jean-José FRAPPA et Henry DUPUY-MAZUEL. — Petite Scène : *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan*, comédie en trois actes, de DANCOURT ; *Isabelle et Gertrude*, opéra-comique en un acte, de FAVART. — Comédie-Française : *Macbeth*, cinq actes et deux tableaux, adaptation en vers de M. Jean RICHEPIN. — Une conférence de M. Johannes Joergensen sur saint François d'Assise.

I

Cela commence par un soupir et finit par une chanson, et c'est la plus exquise fantaisie du monde : elle va de la bouffonnerie à la mélancolie. Un ivrogne, un fou et une chambrière y bernent deux maniaques avec l'amour, et le vacarme de leur farce ne parvient même pas à attirer l'attention de quatre jeunes gens que l'amour a blessés et qui se renvoient de l'un à l'autre leurs souffrances entre-croisées.

Le théâtre du Vieux-Colombier vient de nous donner, avec *la Nuit des rois* de Shakespeare, un plaisir inoubliable. Que de soirées perdues à entendre tant de pièces médiocres sont rachetées par une pareille représentation ! Mais qui faut-il louer

davantage, après Shakespeare toutefois? Sera-ce la traduction de M. Lascaris qui m'a paru charmante, claire et chantante, avec de jolis mots bien sonnants? Je ne l'ai pas sous les yeux et la voudrais pouvoir comparer à celle de Montégut que je feuillette d'habitude; je crois bien qu'elle aurait l'avantage. Sera-ce la troupe des comédiens, si unie, si homogène et qui démontre une fois de plus, s'il avait besoin d'être démontré, cet axiome sur l'interprétation : l'inutilité des vedettes, car une bonne pièce ne doit pas s'enrouler autour d'un acteur. Sera-ce l'ingéniosité du décor qui permet de changer de lieu à chaque scène par le moyen d'un double rideau? On obtient ainsi un espace de plus en plus élargi, et quand les deux rideaux sont tirés, la profondeur de la scène est formée par une sorte d'abside. Cette extrême simplification suffit. Une porte cintrée, un banc, deux pots de fleurs symétriques, et voilà tout ce qui est accordé à la décoration. Cependant je ferai entendre une plainte légère. Il manque une vue sur le dehors. Il manque une baie avec un paysage de la campagne d'Illyrie, un paysage des bords de la mer. Dans les tableaux des maîtres italiens où le groupement et l'étude des personnages ont retenu toute l'attention de l'artiste, il y a néanmoins une part réservée à la nature : par une fenêtre ouverte, ou bien entre les fines colonnades d'un portique, on aperçoit une colline, des ifs en fer de lance, un ruisseau brillant. Un flot d'air pur entre par là. Dans *la Nuit des rois*, on respire l'air marin. A tout moment il est question d'une bataille livrée à la mer : Viola et Sébastien lui ont été arrachés. Antonio le capitaine porte l'em-

preinte de ses tempêtes, et l'on ne sait où elle peut être puisqu'on ne l'entend ni la voit. Des souffles frais passent sur ces bouches vivantes ; il suffit d'écouter les paroles qu'elles prononcent et qui sont de jeunesse et de goût de vivre. Elles ne sentent pas le renfermé. Mais d'où peuvent alors venir ces souffles frais, cet air marin ? On éprouve vaguement une impression d'étouffement. Cette fenêtre qui manque, on la cherche, on en a besoin, et c'est la seule critique que j'entends adresser à cette merveilleuse représentation.

Ai-je raison de la formuler ? Dans un article fort documenté qu'a publié le *Journal des Débats*, M. Paul Grosfils, étudiant le décor au temps de Shakespeare, écrit : « Le théâtre élisabethain disposait de quatre scènes et de huit entrées différentes. Il jouissait d'une plasticité que le théâtre moderne, rigide et encadré, peut lui envier. » C'est le principe qu'on a appliqué au Vieux-Colombier : on y dispose de trois scènes et de six entrées. Mais M. Grosfils ajoute : « La scène est dépourvue de décors peints. Un jeu de draperies, l'imagination de l'auditoire et les mots du poète créent les jardins de Belmont, la terrasse d'Elseneur, le nid d'aigle de Macbeth. La scène de Shakespeare est illimitée. La *Tempête* débute sur le pont d'un bateau, en pleine mer, pendant l'ouragan. Le texte décrit. Cela suffit. » *Le texte décrit :* voilà qui est admirable. Le texte pousse les murs, montre les rues d'une ville, une place publique, des jardins, un château fort, la campagne, la mer. Une recherche de réalisation plastique ne ferait que gêner l'imagination du spectateur. Ce qu'on voit risque d'être bien inférieur à ce qu'on a rêvé.

Dans la préface de ce roman coloré et doux, *le Séducteur*, qui donne de Cuba une vision si chaude, Mme Gérard d'Houville nous conte son refus de visiter l'île ensoleillée qui fut le berceau de sa famille et que ses yeux d enfant ne connurent qu'à travers les récits et les souvenirs. Elle voyageait en Amérique : il n'y avait qu'un crochet à faire, une escale ou deux, et elle n'osa pas. « Je craignis, dit-elle, de ne pas la reconnaître. » Et après cet aveu charmant, voici qu'elle appelle une autre île qui, pour nous, surgit de la mer, une île semblable ou différente, qui le dira? celle que voyaient réellement et distinctement ses yeux d'enfant lorsqu'on lui parlait de là-bas : « J'ai continué à la connaître seulement dans mes pensées, à errer sur ses merveilleux rivages avec les vivants fantômes desquels je suis née. J'ai respiré en moi-même les fleurs de ses paradisiaques jardins, écouté le chant de ses eaux et de ses oiseaux, évoqué comme un peuple plutonien ses noirs et bons esclaves amis, qui me salueront sans doute après la mort, au bord des mers souterraines, et c'est ainsi qu'elle est restée le vrai, le seul pays de mon enfance. Par sa beauté, son enchantement, demeurés sans pareils, elle sera toujours l'édénique patrie où sont nés non seulement mon père et ma mère, mais tous mes premiers songes, c'est-à-dire cette magique brume d'aurore, montant d'un beau sol nourricier et d'où surgit ensuite toute notre vie. » Vous voyez bien que *le texte décrit* et que *cela suffit*.

L'intrigue de *la Nuit des rois* est une de ces intrigues de fortune dont le génie s'accommode, car il sait bien que l'invention n'est pas où le public la cherche, dans la combinaison des événements,

mais dans l'analyse éternellement renouvelable de notre cœur. Combien de fois n'ai-je pas eu l'occasion de le dire dans ces chroniques? Mais combien de fois faut-il répéter une vérité pour l'imposer à l'attention? Les conteurs orientaux des *Mille et une Nuits* multipliaient les reconnaissances d'enfants et ne se lassaient point de présenter sous mille et une formes les transports de l'amour paternel, — le seul sentiment désintéressé qu'ils rencontrassent dans leur pays brûlé de volupté. Les ressemblances furent, dans les littératures grecque et italienne, un moyen d'exaspérer les sentiments des personnages par le quiproquo. Ce n'est pas dans les *Ménechmes* de Plaute, mais dans une nouvelle de Bandello que Shakespeare a trouvé son sujet : un frère et une sœur, Sébastien et Viola, aux visages tout pareils, et que rapproche encore cet âge incertain où le charme de l'adolescent et celui de la jeune fille hésitent à se séparer, ont été jetés par un naufrage sur la côte d'Illyrie ; chacun d'eux croit l'autre perdu en mer, ils vivent dans la même ville et, comme Viola a pris des habits d'homme, on les prend l'un pour l'autre. Avec cette aventure de roman-feuilleton, un poète compose un drame d'amour.

Orsino, duc d'Illyrie, est en proie au désespoir. Il tâche à se distraire avec de la musique. Et ce sont, dès que le rideau se lève, les fameuses stances sur le plaisir que l'on éprouve à bercer sa douleur avec la tristesse d'un poème ou d'une chanson : « Si la musique est l'aliment de l'amour, jouez toujours, donnez-m'en à l'excès, que ma passion saturée en soit malade et expire ! Cette mesure encore une fois ! Elle avait une cadence mourante.

Oh! elle a effleuré mon oreille comme le suave zéphyr qui souffle sur un banc de violettes, dérobant et emportant son parfum... Assez! pas davantage! Ce n'est plus aussi suave que tout à l'heure. O esprit d'amour, que tu es sensible et mobile! Quoique ta capacité soit énorme comme la mer, elle n'admet rien de si exquis et de si rare qui ne soit dégradé et déprécié au bout d'une minute, tant est pleine de caprices la passion, cette fantaisie suprême! » J'aime ces commencements brusques, qui n'attendent pas que les spectateurs soient rangés, mais les bousculent, les provoquent pour ainsi parler, les obligent à obéir au dramaturge et ne leur permettent pas d'apporter le petit bagage de leurs pensées quotidiennes. *Britannicus*, du premier vers, crée l'atmosphère tragique. Dès les premières paroles du duc Orsino, nous respirons l'atmosphère d'amour qui va peu à peu nous oppresser, nous alanguir, puis nous enchanter.

Orsino aime la belle Olivia qui ne l'aime pas. Elle vient de perdre un frère et *c'est un crêpe et non une poitrine de chair qui couvre son pauvre cœur*, mais l'on se rendra compte par la suite que le deuil est déjà un prétexte où elle se réfugie pour fuir l'importun, car il ne sera plus question de son frère. Le duc veut lui dépêcher un page pour insister auprès d'elle, comme si l'insistance ne venait pas augmenter la répugnance de qui n'aime point. Il croit découvrir le plus habile des messagers. C'est un jeune homme qui s'est présenté à lui pour le servir. Son nom est Cesario. De sa jeunesse émane un charme subtil et persuasif. Cesario, nous le savons, n'est autre que la malheureuse

Viola. Nous avons assisté à son déguisement : échouée en Illyrie, elle a entendu parler du duc Orsino et par le moyen de ce travesti songe à s'attacher à sa personne. Elle va donc trouver Olivia, et quand Olivia voit Cesario, un trouble étrange s'empare d'elle, le trouble même dont le messager d'Orsino venait lui porter le témoignage. Elle repousse la demande d'Orsino, mais elle veut retenir celui qui en est chargé. Olivia ne ressemble pas à la Rosalinde de cette autre fantaisie : *Comme il vous plaira*, à la Rosalinde qui préférait une folie qui la rendrait gaie à une expérience qui la rendrait triste. Elle est plutôt une sœur de Juliette qui se jette à la tête de Roméo. Ce sont des jeunes filles au cœur prompt. L'amour éclôt en elles comme une rose sur son rosier : un matin la fleur est épanouie, et la veille elle était fermée. Chez Olivia cette éclosion a été préparée par tous les propos amoureux que lui faisait tenir le duc Orsino. L'amour qu'une jeune fille n'éprouve pas, et qui la sollicite et l'enveloppe, ne manque pas de la troubler : ce sera au profit d'un autre. Cet autre qui passe trouve un désir qui l'attendait. Etre aimé, c'est une prédisposition à aimer, car l'amour est contagieux. Des amoureux éconduits furent ainsi la cause de tant de belles amours qui, sans eux, ne se seraient jamais décidées. Ils ont joué leur rôle dans d'autres passions, mais ils n'y tenaient pas et c'était un rôle ingrat. Olivia impatiente tourmente Cesario : « Cesario, par les roses du printemps, par la virginité, par l'honneur, par la vérité, par tout ce qui existe, je t'aime tant qu'en dépit de ton orgueil, ni l'esprit, ni la raison ne pourront dissimuler ma passion. Ne va pas tirer

prétexte de mes avances pour me repousser ; mais raisonne bien plutôt en vertu de cette raison supérieure : l'amour imploré est doux ; l'amour qui s'offre plus doux encore. » Courte psychologie d'amoureuse sans sécurité qui a oublié jusqu'aux plus enfantins manèges de la coquetterie. Non, l'amour imploré n'est pas doux. Il est douloureux et l'on redoute sa cruauté. Quant à l'amour qui s'offre, a-t-elle donc oublié, déjà, celui du duc Orsino? De cet amour qui s'offrait a-t-elle senti la douceur? Elle le trouvait odieux il n'y a qu'un instant. Ce revirement est un miracle d'analyse. L'expérience ne nous sert à rien. Nous ne jouons la vie que pour notre compte et non pour le compte des autres. Cesario a paru : cela suffit pour qu'Olivia ne se souvienne plus des poursuites d'Orsino, ni de ses propres façons d'agir. Cesario-Viola est bouleversé de ces déclarations à brûle-pourpoint. Le voilà messager infidèle : il trahit sans le vouloir la cause qu'il devait défendre, et cette cause le déchirait. Car il lui a suffi de voir le duc d'Illyrie pour lui donner son cœur. C'est le choc en retour de la passion qu'il était chargé de servir. Et nous avons là toute une chaîne d'amours. L'anneau est fermé : Orsino aime Olivia qui aime Cesario-Viola qui aime Orsino. Il y a des chansons qui se nouent ainsi comme des tresses et qui se recommencent indéfiniment : le dernier couplet ramène le premier. On les chante en marchant quand la route est longue. Et ces trois amours malheureuses sont malheureuses différemment. La douleur change avec le cœur qui la porte. Le duc est un neurasthénique : il a les nerfs fatigués, il aurait besoin d'une bonne réaction. Viola est toute brûlante de

désir de se sacrifier : elle s'est dressée à souffrir en portant à une autre les messages de celui qu'elle aime. Olivia a toute l'ardeur d'une chasseresse qui s'attache à la poursuite du chevreuil. L'amour et trois cœurs, cela fait des complications infinies.

Comment sortir de là? Mais le mieux du monde. Sébastien, le frère de Viola, entre en scène. On confond les deux jeunes gens. Olivia se marie secrètement à Sébastien, croyant épouser Cesario. « Ou je suis fou, murmure Sébastien épris déjà, ou ceci est un rêve. Soit ! que l'illusion continue de plonger mes sens dans son Léthé ! Si c'est pour rêver ainsi, puissé-je dormir toujours ! » Quand on s'explique, Olivia ne proteste pas contre la substitution : elle aimait Sébastien à travers Viola. Et le duc est si enchanté de ce miracle d'une jeune fille changée en garçon qu'il laissera guérir ses nerfs par ce jeune garçon qui se change en fille.

J'ai détaché l'intrigue sentimentale. Elle se noue et se dénoue à côté d'une farce qui ne parvient pas à s'y mêler, tant nos amoureux sont absorbés, mais dont la verve drue et pittoresque secoue agréablement le spectateur que ce trio de soupirants agacerait à la longue. Cette farce a-t-elle été intercalée, ou tout au moins développée par les comédiens qui, jadis, ne se gênaient guère et ne respectaient pas les textes? C'est possible. Cependant elle sent son Shakespeare. C'est de la bouffonnerie anglaise et non pas italienne, et cet ivrogne de Tobie Belch est un cousin de Falstaff. Messire Tobie Belch, oncle d'Olivia, a persuadé un vague gentilhomme, messire André Aguecheek, timide, crédule et poltron, qu'il lui ferait épouser sa nièce. Sous ce prétexte, il l'exploite et lui

mange, ou plutôt lui boit toute sa fortune. Mais il l'invite et même l'associe au tour qu'il joue à Malvolio, intendant d'Olivia, avec le secours d'une chambrière qui, imitant à la perfection l'écriture de sa maîtresse, convainc le brave intendant qu'Olivia s'intéresse à lui, mais le souhaiterait plus élégant et plus mondain. Et voilà notre Malvolio qui fait des grâces et des effets dont les deux compères s'amusent follement. Je ne sais rien de plus cocasse que cet imbroglio. Les acteurs du Vieux-Colombier le jouent à merveille : M. Jacques Copeau donne à l'intendant une figure malechanceuse qui appelle les catastrophes, M. Romain Bouquet fait de Tobie Belch un ivrogne rutilant d'une jovialité débordante, et M. Louis Jouvey interprète le piteux Aguecheek en clown anglais, long, jaune et blanc, avec une face de carême, un teint décoloré par le clair de lune, et une voix de collégien effrayé. Mlle Suzanne Bing est dans Viola douloureuse et ardente à souhait, mais sa taille est un peu menue à côté de Mlle Blanche Albane (Olivia) qui s'effile et s'allonge, mince, élégante et décorative comme une femme peinte par Burne-Jones ou plutôt comme une de ces héroïnes de Dante-Gabriel Rossetti, que les tapisseries de William Morris nous rappelaient récemment à l'exposition anglaise du pavillon de Marsan.

« Quand j'étais tout petit garçon, chante, après le double mariage, le bouffon du duc Orsino, quand j'étais tout petit garçon, par le vent, la pluie, hé ! ho ! une folie n'était qu'enfantillage, car il pleut de la pluie tous les jours... » Cela commence par un soupir et finit par une chanson.

***

J'ai pris une joie rare à *la Nuit des rois*. Il y avait longtemps que je n'avais vu représenter un drame de Shakespeare. Le dernier joué avait été, je crois, *Troïlus et Cressida*, à l'Odéon. J'étais à Rome quand il fut donné, mais, à la lecture des journaux, il me sembla au retour qu'on l'avait joué en parodie. Je pense que c'est là une erreur : *Troïlus et Cressida* n'est pas une parodie. Si l'on y bafoue les héros de l'Iliade, c'est que le moyen âge avait pris parti pour les Troyens contre les Grecs, et Shakespeare avait hérité de cette tradition qui passa la mer. N'attribuait-on pas à un fils d'Énée, Francus, celui-là même dont Pierre de Ronsard fit le héros de *la Franciade*, la fondation du royaume de France? Homère lui-même n'était pas étranger à cette transposition des vaincus en vainqueurs. Dans son impartialité, il avait distribué les plus beaux rôles d'honneur, de fidélité et de douleur à Hector, Andromaque et Priam. Rôles sans doute écourtés, mais qui par là même se prêtaient mieux aux développements et aux commentaires.

Troïlus et Cressida est un drame un peu embrouillé, mais qui contient, lui aussi, des merveilles de psychologie amoureuse. Il n'est pas éloigné de nous ; j'aperçois un Troïlus dans tel roman contemporain, et par exemple dans *l'Appel au soldat* de Barrès, où François Sturel sort de l'amour pour courir au combat, et les Cressida foisonnent depuis *les Demi-Vierges* jusqu'aux fu-

tures *Don Juanes* de M. Marcel Prévost. Troïlus n'est pas de force à lutter contre cette coquette : l'amour se révèle à lui dans toute sa cruauté et dans toute son amertume. Notre cœur dépend trop souvent de la première femme que nous avons aimée, à moins qu'il ne la crée lui-même comme Chateaubriand créa la sylphide des bois de Combourg. C'est une épreuve redoutable pour un jeune homme inexpérimenté que la rencontre d'une Cressida. Elle peut le conduire au désespoir, elle peut même l'annihiler s'il n'est pas de bonne trempe. Un Musset ne se remettra jamais de la rencontre d'une George Sand. Mais Troïlus résistera. Il est le frère d'Hector et s'en souvient. Quand Hector est tué par Achille, il chasse tout d'un coup l'affreux chagrin d'amour qui le diminuait ; il se reconquiert ; il n'est plus qu'un héros : « *Hector est mort!* crie-t-il à ses compagnons : voilà une parole qui changera Priam en pierre transformera en sources et en fontaines les jeunes filles et les épouses, en froides statues les jeunes gens, qui, pour tout dire, fera évanouir Troie de douleur... » Mais aussitôt, il se ressaisit : un nouvel Hector naît en lui : « Battez la marche vers Troie avec fermeté, allez-vous-en consolés : l'espoir de la vengeance doit cacher nos douleurs intérieures. » Il n'est plus question de Cressida. L'a-t-il rejetée de son cœur, comme Shakespeare la rejette brusquement de sa pièce : procédé bien anglais et qui se retrouve dans *la Lumière qui s'éteint* de Kipling, où l'on ne peut savoir ce que devient Maisie, mais procédé significatif, Troïlus va vivre une vie de héros : Troie est menacée, Troie est perdue, il n'a plus le temps de s'occuper de son amour, Cressida est dépassée.

Combien Cressida est différente des autres femmes du théâtre de Shakespeare, si ardentes, si absolues dans l'amour (Juliette, Olivia), dans la fidélité (Desdémone), dans le sacrifice (Cordelia, Ophélie) ! Cette jeune fille a deviné comment on mène les hommes, et ce n'est pas compliqué : il suffit de se refuser tout en se promettant. Elle s'est composé pour elle-même tout un petit code de stratégie amoureuse : « Les femmes, a-t-elle observé dans sa neuve expérience, sont des anges tant qu'on leur fait la cour ; une fois obtenues, les choses perdent leur prix : l'âme du plaisir est dans la poursuite. La femme aimée ne sait rien, si elle ne sait pas que les hommes estiment la chose qu'ils n'ont pas obtenue plus qu'elle ne vaut : elle est encore à naître, la femme qui a trouvé autant de douceur dans l'amour triomphant que dans l'amour suppliant : c'est de l'expérience de l'amour que je déduis cette maxime : celui qui a obtenu est un maître, celui qui n'a pas obtenu est un suppliant. Aussi, quoique mon cœur soit heureux de lui porter un fidèle amour, mes yeux n'en laisseront rien paraître. » Cressida parle en jeune fille qui a découvert la coquetterie. Elle n'a pas encore découvert la lâcheté des hommes devant les sièges trop longs ou trop malaisés, ni leur asservissement aux sens. Il est d'autres moyens de régner sur eux, tels que la tendresse ou la volupté. Mais Cressida ignore la volupté qu'on ressent et la tendresse que l'on donne. Cependant, elle n'est pas inhumaine. Ni Troïlus, ni Diomède, ni aucun homme ne la laissent indifférente. Elle aimera et souffrira ; son heure n'est pas éloignée.

Un écrivain subtil et d'une très ingénieuse

finesse d'analyse, M. André Suarès, a consacré tout un petit livre de commentaires à Cressida. On y trouve sans peine des profondeurs psychologiques que la poésie éclaire. Le mystère du désir pousse l'écrivain à une sorte de fatalisme. « Comme un dieu invisible, il visite le cœur de l'homme, il le pétrit à son gré et le tord. Mystère du désir : un rien le fait naître ; un rien le tue et l'anéantit. Le timbre de la voix, une inflexion, un trait, une odeur : et le désir s'empare de l'homme ou le déserte. Une ligne de plus ou de moins dans le sourire ; plus de feu dans le regard, ou plus de mélancolie ; plus de flamme dans les cheveux, ou plus de vie dans les torsades du chignon : et le désir saisit l'homme comme un incendie prend une meule en août, ou le désir le fuit. » Et sans doute il n'y a rien là de nouveau, mais toute la suite des pensées va peu à peu approfondir cette nature du désir. M. Suarès a accentué et stylisé Cressida. Il lui a retiré son humanité. Elle n'est plus une jeune fille irritante, mais sensible et de caractère moqueur et ombrageux ; elle est le symbole de la cruelle jeunesse qui supprime le reste des âges et refait le monde à son image momentanée. Troïlus, qui la cherche, approche plus d'une fois de sa définition : « Tu ne connais rien aux enchantements que tu suscites, lui dit-il, et tu ne goûtes pas aux félicités dont tu disposes. C'est l'âme, ô Cressida, c'est le cœur qui veut aimer. Et tu n'aimes même pas la chair. Ton sourire est pour toi seule. Tu n'aimes que tes robes. » Et Cressida de répondre : « Ma vie est couleur de temps. Ma chair est la plus belle robe. » Trait final bien lancé pour rallumer le désir. Ailleurs

encore, Troïlus s'efforcera de voir clair en elle : « Tu peux me perdre, mais me sauver tu ne le peux pas. » Et dans un chapitre dont le titre est excellent, *le Lion devant la cage*, Achille lui fait un cours un peu rude sur les droits que donne le désir. Pédagogie fort inutile, car ce qui manque à Cressida, c'est précisément le désir. La Cressida de M. Suarès n'a pas un cœur de chair : elle s'aime elle-même ; c'est Narcisse femme, mais elle se distrait en regardant aimer les autres, et tous ces désirs qui la convoitent augmentent le prix qu'elle attache à sa jeune personne : c'est pourquoi elle les recherche.

M. Suarès a exagéré le caractère que Shakespeare avait donné à son héroïne : il l'a poussé à bout jusqu'à le sortir de l'humanité. En revanche, il a supprimé du rôle de Troïlus tout le conflit entre l'amour et le goût de l'héroïsme. Son Troïlus est une sorte de Musset romantique et désarmé. Cependant on est captivé par ce commentaire qui est si loin de l'ironie employée avec tant d'art par M. Jules Lemaître dans ses contes écrits en marge des vieux livres, et qui nous fait assister à la vivisection des personnages. Mais la vivisection tue.

II

J'ai parlé en son temps (1) d'une pièce fort curieuse de M. Lenormand, *les Possédés*. Insuffisamment réalisée, elle témoignait d'une aptitude

(1) V. *la Vie au théâtre*, t. Ier.

rare à soulever des conflits d'idées avec des personnages de chair et d'os. *Poussière*, qu'a jouée le Théâtre-Antoine, est beaucoup mieux composée. C'est même une des œuvres les plus intéressantes de l'année dramatique. Je dirai en quoi elle me paraît néanmoins incomplète, mais je veux commencer par la louer. On y sent l'influence d'Ibsen et de M. de Curel. Mais le réalisme de l'un — ce réalisme si sûr d'Ibsen qui en quelques traits parvient à fixer des caractères aussi complexes que celui d'une Hedda Gabler — et la poésie de l'autre y sont alourdis. La maîtrise n'y est pas, ou n'y est pas encore.

Poussière, c'est l'étouffement d'une âme ardente et avide de vivre dans la petite ville monotone, dans les petits tracas quotidiens, dans le milieu gris, terne et morne où rien ne lui est accordé pour ses élans et ses désirs. Les romanciers avaient plus d'une fois analysé ce cas, M. Gaston Chérau dans *la Prison de verre*, et, tout récemment encore, M. René Béhaine dans ce livre douloureux et méticuleux : *les Survivants*. Cependant il paraissait assez difficile à porter à la scène, parce qu'il réclame non point de violents orages, mais une pluie fine de petits faits significatifs. Les spectateurs redoutent ces averses. M. Lenormand a résolu le problème en se servant de l'exotisme pour colorer le conflit. Il a imaginé cette affabulation : une jeune fille, Lucie, née à Sumatra d'un colon français et d'une Javanaise, a été ramenée en France et recueillie par sa famille. Sa mère, une bayadère folle de son corps, avait quitté le foyer conjugal et à la suite de cet abandon son père était mort de chagrin. Cette famille paternelle se compose d'un

grand-père, M. Mingret, vieil armateur octogénaire, sombre maniaque autoritaire qui a mis tout son entourage sous son dur joug, et d'une tante, Jeanne Mingret, fanatique d'amour filial, qui a vécu et vieilli dans son dévouement. Il arrive que *la Course du flambeau* suspende sa marche et revienne en arrière : on rencontre de ces subordinations du présent au passé. Ces Antigones obscures, au sacrifice quotidien, ne sont point rares : la plupart du temps, elles méritent l'admiration. Les bienfaits sont parfois amers à ceux qui les reçoivent, car les bienfaiteurs s'arrangent pour les rendre odieux : Lucie, accoutumée à la vie libre, à l'éblouissante lumière, à la franchise des peuples jeunes, est condamnée à une demi-claustration dans une ville provinciale où il pleut presque constamment, et dans une famille tyrannisée par un vieillard hypocondriaque. Pauvre oiseau des îles mis en cage, elle meurt d'ennui. Aussi respire-t-elle quand son cousin Godefroy qui revient, lui aussi, de la Malaisie, mais qui doit y retourner, s'arrête chez le vieux Mingret : elle l'interroge sur le soleil de Sumatra, sur le pays, sur sa mère, avec une liberté de langage qui n'a rien de civilisé. Ne se réjouit-elle pas de la galanterie maternelle? Le respect filial n'est point son affaire, ni la délicatesse du cœur. Le délire de la vie sensuelle la possède. Godefroy n'a aucune peine à la séduire. Il lui suffit de créer artificiellement avec sa complicité le décor exotique où elle osera être elle-même et s'abandonnera à sa nature : d'une malle où il a enfermé les étoffes qu'il rapporte pour son commerce, il retire des châles, des tentures, des tapis, des écharpes,

et de tous ces trésors aux riches couleurs, aux tons délicats et caressants, les deux jeunes gens recouvrent les meubles austères, les portraits, le buste. Le salon est en un clin d'œil transformé ; c'est l'évocation d'un luxe d'Extrême-Orient, c'est l'invitation au voyage sur de la musique d'Henri Duparc :

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble ..

Eux-mêmes s'affublent de robes couleur de feu ou couleur du temps, et tandis que le domestique malais de Godefroy joue un air langoureux de là-bas sur la petite flûte, ils joignent leurs lèvres, car ils se sont évadés de la vie ordinaire et ne connaissent plus aucun scrupule, aucune gêne, aucun remords. Cette mascarade les a dépaysés, et le dépaysement les a rendus à la liberté. Tout ce premier acte, spécialement la scène finale de l'envoûtement exotique, est d'une rare ingéniosité et d'une juste analyse.

Les deux autres sont très loin de le valoir, et c'est dommage. Après une exposition si nette et si heureuse, l'auteur a renoncé aux petits traits significatifs pour recourir aux outrances et aux violences. Le vieux Mingret, sur les instances de Godefroy, n'avait pas craint de fonder une société coloniale qui a échoué et qui a échoué parce que Mlle Jeanne, qui dirige les affaires de son père afin de lui épargner toute peine, a renvoyé ce Godefroy qui osait se moquer des lubies du vieillard et lui résister. On liquide la société, et M. Mingret n'a cure des plaintes de ses associés. Enfermé dans ses songes, que sa fille caresse avec soin, il

plane au-dessus des choses contingentes, ou plutôt il rapporte tout à lui-même. Son monstrueux égoïsme est savamment entretenu par l'amour filial, qui lui passe toutes ses absurdités. Or, Godefroy est parti laissant enceinte Lucie. La jeune fille le révèle à sa tante, non point pour obtenir aide et pitié, mais en se vantant et glorifiant. Loin d'accuser son séducteur, elle le remercie, elle l'exalte, elle le magnifie. Il a été la joie, il est encore l'orgueil de sa vie misérable. La tante suffoquée reçoit cette avalanche d'enthousiasme sensuel, après quoi une seule idée la possède qui est d'épargner une telle révélation à son père dont la santé risquerait d'en être ébranlée. Pour que le vieillard ne soit point troublé dans sa paix, elle ose conseiller à Lucie l'avortement : elle la supplie, elle se traîne à ses genoux pour obtenir d'elle le silence par ce moyen radical. Cette scène entre les deux femmes est sans doute, dans la pensée de l'auteur, la scène capitale. Elle résume le conflit entre le goût de vivre et la doctrine de renoncement et de mort. Or, elle est complètement manquée parce qu'inhumaine. L'attente de la maternité ne se traduit point, d'habitude, comme chez Lucie, par des vantardises : son fameux Godefroy l'a tout de même abandonnée et il doit y avoir chez elle quelque angoisse pitoyable. Quant à sa tante Jeanne, pour que l'amour filial la conduisît au crime, il faudrait d'autres explications psychologiques. Telle qu'elle nous est présentée, son conseil est inadmissible. Nous ne pouvons la croire tout à coup si atroce. Nous sommes en pleine aberration. Le chemin pour y parvenir est franchi trop vite. Tout est possible dans le

cœur humain, et les pires monstruosités, mais il en faut marquer les prodromes. Un Balzac nous fera suivre la progression de la passion chez un baron Hulot, chez un père Goriot, au point que la débauche finale de l'un et le dépouillement total de l'autre nous paraîtront naturels, tandis que la proposition de Jeanne Mingret n'est aucunement préparée. Nos actes ou nos paroles trahissent quelquefois nos pensées les plus secrètes ; mais ils ne détonnent pas brusquement. Lucie déchaînée informe sans retard M. Mingret de sa honte qu'elle agite comme un drapeau rouge.

Quelques mois séparent le second acte du dernier. Pour éviter le scandale, on a conduit Lucie à la campagne où elle a donné le jour à un enfant qui mourut peu après d'une méningite. La voici revenue, convalescente et domptée. Tout est rentré dans l'ordre. Le vieux M. Mingret, de plus en plus maniaque, achève de briser la volonté de la malade. Il lui a imposé un emploi du temps, il la dirige comme si elle était encore au pensionnat. Lucie résignée subit tout, consent à tout. Elle est vaincue, et la mort la guette. Elle prend une syncope devant sa tante Jeanne effrayée qui court appeler le médecin et qui, rencontrant son père sur le seuil, le ménage encore en l'assurant que ce n'est rien. M. Mingret vient s'asseoir auprès de la chaise longue où sa petite-fille agonise sans qu'il s'en doute. Il la tourmente, il la tracasse avec cette extraordinaire aptitude à scier les gens dont certains êtres ont la spécialité, et elle rend le dernier soupir tandis qu'il continue de l'admonester et de multiplier les conseils, les recomman-

dations et les reproches. Comme elle ne lui répond pas, il s'irrite. Il s'approche et lui prend rudement la main. Cette main est froide et inerte. Il se penche sur elle, il écoute son souffle : elle est morte. Alors il comprend confusément son crime lent, quotidien, prémédité, et il se débat contre des accusateurs imaginaires, créés par son propre cerveau. La folie vient se heurter à la mort.

Cette fin tragique secoue nos nerfs, mais ne nous apporte pas l'émotion que nous auraient communiquée une progression plus exacte des caractères et une impartialité plus généreuse dans l'analyse des sentiments. On sent dans toute la pièce une hostilité systématique contre la vie provinciale qui est jugée mesquine, étroite, plate, grise, déprimante. Or, la vie est ce que nous la faisons. Une lumière admirable peut briller sur les existences les plus bornées en apparence. Imaginez ce qu'auraient pu penser de Spinoza les hardis marins hollandais qui rentraient à Amsterdam après avoir fait le tour du monde et raflé d'opulents trésors à Java ou à Sumatra, en retrouvant à la même place ce chétif petit juif qu'ils avaient laissé enfermé dans son réduit, à l'ombre de la synagogue. Et pendant qu'ils voyageaient, le petit juif avait conçu l'audacieux projet de participer à l'universel mouvement de transformation et d'abîmer la personnalité humaine dans le gouffre de la nature, Dieu unique qui crée et dévore. Or les puissances de sentiment peuvent égaler les puissances de pensée. Les renoncements sans phrases, les dévouements obscurs, les minutieuses disciplines exigent une forte vie intérieure le plus souvent, quand on les croit le signe d'âmes faibles

ou timorées. L'existence dispersée des grandes villes se prête beaucoup moins à la formation des caractères énergiques ou originaux que l'existence ramassée et contrariée de la province. Ce mot de *poussière* si méprisant s'applique tout aussi bien à ces vies de luxe et de plaisirs qui dissimulent le vide et la sottise. Poussière ! Mais il fallait laisser cette pauvre Lucie vivre sa vie, fuir avec cet aventurier de Godefroy qui l'eût bientôt lâchée à cause de la gêne qu'elle lui imposait, rouler d'amour en amour et mesurer ensuite la beauté de cette volupté qu'elle croyait infinie et enchanteresse. La poussière est partout et le vent qui la soulève souffle dans tous les pays.

Otez maintenant de la pièce de M. Lenormand tout ce qui est théorie, système, opposition voulue, ne gardez que les trois personnages sans leurs exagérations inutiles, et vous obtenez alors un drame d'analyse singulièrement intense. Cette Lucie qui est venue de son île de soleil ne peut s'habituer à ce ciel bas. Le vieux maniaque, dans son égoïsme méticuleux, ne cesse de la blesser et tourmenter. Jeanne appartient à son frère, et sa nièce ne sera jamais pour elle qu'une intruse. Tous trois se font un mal atroce sans le vouloir. Et peu à peu les deux derniers se liguent pour étouffer à petites pressions régulières le pauvre oiseau des îles qui n'était pas fait pour vivre hors du climat natal.

Un auteur a-t-il donc tort de donner à son œuvre un sens, d'y introduire des idées et le résultat loyal de son observation, de son expérience de la vie? Il y a des artistes, et même de grands artistes, inintelligents et qui sont incapables de remonter des faits qu'ils retracent aux causes indi-

viduelles ou sociales. Mais ces exemples, même illustres, ne sont pas une raison. L'intelligence n'est jamais inutile. Les idées, loin de gâter une œuvre d'art, peuvent l'élargir et l'éclairer, mais à la condition d'être toujours subordonnées à la psychologie des personnages et d'en être pour ainsi dire le prolongement.

Il reste que *Poussière*, avec tous ses défauts, est un des meilleurs ouvrages de l'année. De M. Mingret, M. Gémier a composé une étonnante figure.



La soirée du Théâtre-Antoine se terminait par une comédie en deux actes et en vers de M. Gabriel Nigond, *l'Honnête Fille*. J'ai revu avec un vif plaisir reparaître sur les affiches le nom de M. Gabriel Nigond qui est l'un de nos meilleurs poètes dramatiques. Des pièces comme *le Cœur de Sylvie* et *le Dieu Terme* marient la grâce à l'émotion de la plus agréable manière. On les dirait écrites par des jours de soleil à la campagne. Elles rendent un son clair. Et l'on n'a pas suffisamment apprécié cette *Mademoiselle Molière* qui témoignait d'une familiarité étroite avec nos génies classiques et qui mettait en scène un La Fontaine distrait et fantaisiste tout à fait vraisemblable et véridique. *L'Honnête Fille* n'est qu'une farce paysanne, mais drue, mais savoureuse, pittoresque et vivante. Elle s'apparente à nos vieux fabliaux, à la Farce du Cuvier, à celle de Maître Pathelin, aux premières comédies de Molière. Elle est écrite en patois berrichon, mais c'est plutôt une prononciation un peu spéciale du

français qu'un patois. Les syllabes s'allongent ou se raccourcissent, prennent de l'accent ou l'étouffent et l'on ne cesse jamais d'entendre notre belle langue à travers cette bousculade des mots. Mots narquois, malicieux et frais qui ne manquent pas d'évoquer, ainsi que dans les *Contes de la limousine*, les belles campagnes du Berry avec leurs vallonnements, leurs futaies, leurs bruyères violettes sous les jeux changeants des nuages, telles qu'on les voit sur les toiles de M. Fernand Maillaud, ce peintre toujours amoureux de son pays natal, qui ne cesse de lui consacrer toutes les manifestations d'un talent sincère, spontané et comme mouillé de tendresse. Les chemins creux de la province de George Sand se souviennent d'avoir vu passer la petite Fadette. La vallée noire est devenue, dans les romans limpides de M. Jacques des Gachons, la douce vallée bleue, et sur les tapisseries de Mme Maillaud qui, s'inspirant, avec ses laines, des paysages de son mari, a renouvelé un art quasi perdu, elle garde un peu de sa tristesse ancienne et de sa rêverie.

L'Honnête Fille perdrait toute sa vertu comique en se résumant. J'essaierai tout de même. Solange appartient à une famille de claque-patins qui traîne sur les routes du Berry. Elle a été engagée à bon compte par un paysan quinquagénaire, Jérôme Auguet, vieux garçon avare, dur et profiteur, qui lui impose autant de travaux que la femme du *Cuvier* en pouvait imposer à son mari. Or elle est aimée d'un garçon épicier sentimental. Et voilà qu'un beau matin, pan ! elle a le gros lot, un lot de cinquante mille francs. Rien n'est plus simple : elle va quitter son affreux patron et épouser son épicier. Mais le garçon n'a pas reparu et ce malin de

Jérôme, informé par des compagnons, ruse et finasse et, changeant de système avec sa servante, il lui propose de l'épouser. Il a du bien, il est un personnage et, comme elle le croit ignorant de son trésor, il est par surcroît généreux et désintéressé. Mais elle évente le piège et c'est elle qui se joue du bonhomme. L'épicier qui n'avait pas osé reparaître, l'estimant trop riche pour *couronner sa flamme*, revient enfin et Jérôme est berné. Le sujet est ici peu de chose : ce qu'il y a d'excellent dans la comédie de M. Nigond, c'est la peinture exacte et typique de ces paysans ; ils ne sont ni caricaturaux, ni idylliques, ni fumier ni confitures, mais pris en pleine nature, dans leur malice, leur ruse et leur âpreté premières, sans excès de brutalité et sans perversité véritable. La grosse fille qui subit la vie, le vieux garçon que l'intérêt gouverne et qui est pris à son piège, se détachent en plein relief. Et quel entrain dans toutes ces allées et venues, dans cette chasse à travers la maison rustique !

III

Voici une collaboration promise à une heureuse carrière : MM. Jean-José Frappa et Henry Dupuy-Mazuel, après avoir adapté fort ingénieusement à la scène le célèbre roman de M. Marcel Prévost, *les Anges gardiens*, ont fait représenter à la Renaissance une comédie agréable, optimiste et d'un mouvement rapide et vif, *l'Homme riche*. Ils ont pour eux leur jeunesse d'abord : on le voit bien au mé-

pris dans lequel ils tiennent l'homme de quarante ans. Car leur protagoniste a quarante ans, et par une convention tacite il était admis dans notre théâtre actuel que le séducteur, le don Juan, l'homme aimé enfin, avait au moins cet âge quand il n'était pas dépassé, éclipsé, réduit à rien par quelque quinquagénaire plus fringant encore. Or, si leur protagoniste a quarante ans, ce qui est bien le moins qu'on pourrait exiger de lui, il en rougit, le traître, il en a honte, il le confesse avec tristesse, comme Chateaubriand avouait à l'une de ses adoratrices qui lui demandait la cause de sa mélancolie : « J'ai aujourd'hui quarante ans. » Il est vrai que Chateaubriand les avait déjà depuis quelques années. M. de Max, qui interprète, d'ailleurs à merveille, le prince de Bergue, ce fameux quadragénaire, lui a donné un aspect grisonnant et lassé tout à fait pénible au regard, du moins pour ceux qui n'ont plus vingt ans.

Il en a fait le Hamlet de la fortune. Malheureux prince de Bergue que sa fortune isole ! Milliardaire, il ne pense qu'a sa richesse. Il la voit partout, elle lui empoisonne la vie. Il s'imagine que le monde entier a les yeux fixés sur sa poche. Il est la proie d'une foule de parasites, de sorte que pour lui tous les hommes sont des tapeurs et toutes les femmes sont vénales. C'est là un sujet de conte moral, d'opérette ou de tragédie selon le caractère de l'auteur. On voit très bien ce prince de Bergue amené, par toutes sortes de circonstances adroitement combinées, à constater le nombre incalculable des gens désintéressés et des choses qui ne s'achètent pas. Ou bien, au contraire, on le peut supposer enivré de sa puissance et jouissant

de changer les vies comme avec une baguette de fées, mais il y faudrait de la musique. Ou bien sa défiance le rongera : il perdra le rire, l'abandon, la gaieté, et comme le savetier de La Fontaine il regrettera l'heureux temps de l'insouciance et de la médiocrité jusqu'à ce que la neurasthénie croissante le conduise au désespoir. MM. José Frapa et Dupuy-Mazuel ont mis la tragédie dans leur premier acte, l'opérette dans le second, et le conte moral dans le troisième. Ainsi ont-ils composé la pièce la plus variée du monde et peut-être ne leur a-t-il manqué que le loisir d'approfondir un peu plus un sujet qui prêtait, comme son titre, aux plus riches développements.

Au premier acte, le prince de Bergue est à Biarritz entouré d'une cour qui l'excède. En vain son vieux camarade de jeunesse Blanchon et son jeune secrétaire Minière tentent-ils de le consoler de sa fortune. Il faut que nous lui fassions l'aumône de notre pitié. Le pauvre homme ne peut croire ni à l'amour ni à la gloire. Poète, il a renoncé à publier ses vers sous son nom : personne ne croirait qu'ils sont de lui ; alors il distribue ses poèmes à Minière qui en tire une célébrité. Pour ce qui est de l'amour, c'est pire encore : n'ayant plus sa jeunesse — puisqu'il a quarante ans — comment l'inspirerait-il ? Ce n'est jamais lui qu'une femme aimera, mais le prince milliardaire. Ainsi, cette jeune Russe qu'il a rencontrée, dont les fantaisies bizarres et les propos déconcertants l'ont tant émerveillé, sans doute elle est semblable aux autres, et la cupidité inspire seule la sympathie qu'elle lui témoigne. La peur de paraître dupe le pousse aux pires audaces. Il ose la traiter en femme qu'on achète, mais il recueille

le rire le plus frais et le plus insultant. Il s'est adressé sans le savoir à la princesse Xenia Tréloff qui est plus riche que lui et qui voyage incognito. Que les heureux auteurs de *l'Homme riche* sont donc prodigues pour gaspiller si vite une si jolie trouvaille ! Pourquoi la princesse Xenia est-elle si pressée de jeter le masque? Il me semble que l'explication pourrait être reculée jusqu'au dernier acte. Mais c'était sans doute une autre pièce.

La princesse est partie pour une petite station des Vosges où il n'y a personne, ni tziganes, ni jeux, ni demoiselles, ni baigneurs, une station de tout repos, une station qui n'est pas à la mode. Le prince de Bergue l'y a suivie. Et les deux milliardaires y sont à l'aise pour joindre gratuitement leurs âmes généreuses dans un beau cadre. Mais ils comptaient sans le gérant de l'hôtel. Celui-ci a flairé leur secret, et Minière, le petit secrétaire, qui a intérêt, nous le verrons, à troubler ce duo, lui a livré la personnalité véritable des deux voyageurs qui se cachaient sous des noms d'emprunt. Le prince de Bergue, la princesse Tréloff ! Il n'en faut pas davantage pour lancer une ville d'eau. Et notre impresario fait venir en hâte des tziganes, des jeux, des cocottes. Nous voici dans l'opérette : nos auteurs, avec un entrain merveilleux, ne craignent pas d'aborder un nouveau sujet de pièce qui dérange un peu le premier et le réduit au second plan. Le prince de Bergue a toutes les peines du monde, dans cette station qui se lance, à tourner une déclaration à la princesse qui s'apprête à l'écouter lorsque l'intervention de Minière rompt l'enchantement. Minière a travaillé sournoisement à le supplanter. Les poèmes du prince, dont il a le bénéfice, l'y ont beaucoup aidé. Il a

joué auprès de la jeune femme la comédie de la sensibilité artistique et elle s'y est laissé prendre. Lasse et désabusée de sa vie errante, elle entrevoit un rôle à jouer en s'attachant à la destinée d'un poète. Et il faut tout le troisième acte, celui du conte moral, pour que le traître soit démasqué et pour que les deux milliardaires, assurés de leur désintéressement réciproque, se jettent définitivement dans les bras l'un de l'autre.

Ainsi évolue entre la psychologie et la fantaisie cette comédie légère qui est à la fois un peu factice et pleine de jeunesse, de verve et de charme. Elle achève de révéler chez ses auteurs les plus précieux dons dramatiques : il manque seulement à leur ingéniosité, à leur adresse, à leur sens du mouvement, à je ne sais quelle grâce allègre qui est leur marque, l'audace d'aller plus au fond des choses, d'aborder plus directement le caractère de leurs personnages, d'épuiser les moyens de les pénétrer. Mais l'on ne s'en aperçoit qu'après. J'ai entendu récemment citer ce beau mot désespéré d'un *homme riche* qui se sentait le prisonnier de sa fortune — car la fortune à un certain degré est une prison en effet, à cause des obligations qu'elle crée, et c'est pourquoi il ne faut pas la souhaiter : « Je mourrai, disait-il, dans mon coffre-fort. » Il y mourut. Rappelez-vous, dans un livre qui eut son heure de célébrité et mérite d'y survivre, *l'Enquête sur l'évolution sociale* de M. Jules Huret, l'admirable portrait d'un autre *homme riche*, un Rothschild, s'il vous plaît : c'est une page à la fois émouvante et comique ; elle supprime l'envie, elle inspirerait presque la compassion.

MM. Frappa et Dupuy-Mazuel ont trouvé en

M. de Max (le prince de Bergue) et en Mme Van Doren (la princesse Xenia) des interprètes excellents. M. de Max est un acteur exceptionnel : il a l'autorité et la puissance et quand il veut bien ne pas exagérer son jeu, il garde dans ses gestes et sa voix un frémissement de violence disciplinée qui le prédispose à émouvoir. Mme Van Doren réussit fort bien la composition des rôles de femmes étrangères, complexes et troublantes.

IV

Chaque printemps les peuples et les langues se confondent au pied de la tour Eiffel, qui a remplacé la Babel d'autrefois. A l'Opéra, des danseurs russes miment sur de la musique allemande une scène biblique, *la Légende de Joseph* de Richard Strauss, transformée en ballet vénitien ; au théâtre des Champs-Élysées une troupe anglo-américaine convie des chanteurs de nationalités bigarrées à interpréter *Othello* ou *Parsifal;* au Châtelet, des jeunes filles anglaises, presque des enfants, dressées par Loïe Fuller, courent et dansent librement, sans chercher des pas compliqués, dans un bois qui change de couleur et qui, tantôt rouge et tantôt violet, réfléchit le soleil couchant, et c'est *le Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. Les conférences mêmes n'échappent pas à cette fureur cosmopolite : un Danois, l'auteur célèbre de la *Vie de saint François d'Assise*, M. Joergensen, ne vint-il pas parler à l'Institut catholique de la Mystique ita-

lienne? C'est la saison de Paris. Et sans doute on peut cueillir çà et là, dans cette orgie de spectacles étrangers, une sensation inédite, prendre plaisir à suivre les mouvements aériens de Mlle Karsavina, goûter la voix, fraîche comme une eau de source, de Mlle Kousnezoff, cette chanteuse slave qui prêtait son charme à la *Manon* banale de Puccini, écouter avec ravissement les notes cristallines de Mme M lba interprétant la Desdémone de Verdi, admirer, dans l'*Amore de tre Re* de Montemezzi, les poses plastiques de Mlle Edvina, pareille à quelque prêtresse du soleil sur un bas-relief égyptien. Mais, après tant de voyages dans un fauteuil, ne pourrait-on revenir en France?

Ce spectacle français, uniquement français, la Petite Scène l'offre chaque année aux abonnés de la *Revue critique des idées et des livres*. La Petite Scène est une société d'amateurs qui a réussi à composer une troupe homogène, gaie, jeune, parfois un peu novice, toujours charmante. Elle n'emprunte rien aux professionnels, fabrique elle-même ses décors, ses costumes, met en scène elle-même ses opéras et ses comédies. Chose admirable, elle est parvenue d'emblée à la qualité la plus rare au théâtre : la simplicité. Rien d'affecté chez elle, rien de guindé, rien de conventionnel : ces jeunes femmes et ces jeunes gens ont gardé leur naturel et s'amusent les premiers. Comment ne les suivrait-on pas dans leur plaisir?

La Petite Scène emprunte ses programmes à notre vieux répertoire. Elle exhume des pièces oubliées et leur redonne la vie. Elle avait choisi cette année une comédie de Dancourt et une opérette de Favart. Dancourt n'est plus guère qu'un

nom dans l'histoire du théâtre. M. Jules Lemaître l'avait pourtant ressuscité dans son premier livre. Mais il avait récidivé dans la mort. Il est de la suite des grands classiques et fait le pont entre le dix-septième et le dix-huitième siècle. *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan* (1710) qu'a représentée la Petite Scène est presque d'actualité, puisque la pièce a été écrite pour défendre le théâtre français contre le théâtre de la foire et la farce italienne. Dans la *Revue critique*, M. Xavier de Courville a rappelé, avec une élégante érudition, les circonstances où elle fut composée. Elle est un épisode de la longue lutte qui divisa autrefois les deux troupes de comédiens auxquelles le public partageait ses faveurs, les comédiens français et les comédiens italiens. Les premiers jouaient notre théâtre classique, et les autres acclimataient un théâtre plus populaire, plus grossier, plus accessible. Les premiers étaient sans doute les gardiens du goût, mais comme leurs rivaux obtenaient plus de succès ils commirent l'erreur d'en appeler à la justice. C'est un fâcheux procédé que l'introduction des gendarmes dans les affaires littéraires et l'on ne fait pas triompher son art à coups d'arrêts et par la force des huissiers. Ils invoquaient leurs privilèges et pensaient supprimer la concurrence par le moyen des lois. Les difficultés rendent ingénieux. Rien n'est plus plaisant que le récit de toutes les inventions qu'imaginèrent les comédiens italiens pour obtenir des délais ou pour tourner les jugements. On leur interdisait de jouer des scènes? ils les remplaçaient par des monologues. Chaque acteur, après sa réplique, rentrait dans la coulisse d'où il ressortait

aussitôt qu'il avait quelque chose à dire. Mais on n'en voyait jamais deux ensemble sur la scène. On défend jusqu'au monologue : qu'à cela ne tienne, on recourra à la pantomime dont on éclairera les gambades par le moyen de pancartes où les situations obscures seront expliquées, et c'est le procédé qu'on emploie aujourd'hui au cinématographe. Les comédiens français ont raison, mais les comédiens italiens sont plus amusants et le public ne cesse de les encourager. Dans un petit tableau de Lancret, au Louvre, leur agrément se fait encore aujourd'hui comprendre. C'est alors que Dancourt écrit sa comédie : il porte la guerre dans le camp ennemi, il déguise ses acteurs en comédiens italiens. Puisque les spectateurs veulent de la farce italienne, on leur en donnera, mais passée au crible du goût français et interprétée à la française. Ainsi attelle-t-il à son char les chevaux étrangers. Et par un procédé assez souvent employé au théâtre, — rappelez-vous une scène de *Hamlet* et une scène de *Cyrano*, — il introduit une pièce dans sa pièce pour avoir l'occasion de faire apparaître ces fameux types de la comédie d'outre-monts.

Je ne sais pourtant si je ne préfère pas à l'ouvrage un peu alambiqué de Dancourt le petit opéra de Favart qui lui succède sur la Petite Scène, *Isabelle et Gertrude ou les Sylphes supposés.* L'intrigue en est menue, mais le ton en est exquis. C'est presque du Marivaux, et les deux couples d'amoureux s'y entortillent dans leurs amours le plus gentiment du monde. L'oncle et le neveu aiment l'un la mère et l'autre la fille. Le trouble de l'oncle gagne le neveu et celui de la mère

alanguit le fille. Gertrude essaie bien de recourir à des interventions d'esprits aériens pour expliquer ce qu'il y a d'inexplicable dans un cœur sensible à la jeune Isabelle prédisposée à le ressentir. Mais son stratagème tourne contre elle tout à fait, car la jeune Isabelle attribue à son tour à ces esprits aériens les paroles trop persuasives du galant Dorlis qu'elle écoute trop volontiers. Ajoutez à ces marivaudages de la musique délicate de Blaise que des airs de Gluck viennent parfois exalter.

On ne saurait imaginer spectacle plus plaisant ni du meilleur ton. J'en voudrais louer tout le monde, metteur en scène, acteurs, chanteurs, orchestre, décorateurs, costumiers. Dans *Isabelle et Gertrude*, j'entends encore la voix si fraîche et si claire de Mme Jean Rivain, frémissante d'un émoi tendre, naturelle comme un chant d'oiseau. Mais qui ne devrais-je pas citer?

V

La Comédie-Française a représenté le *Macbeth* de M. Jean Richepin avec un éclat somptueux et triomphal. Ces douze tableaux nous montrent quelle réalisation plastique une mise en scène presque trop habile peut obtenir. La grotte des Sorcières avec la mer prochaine, la disposition du festin, le vestibule dont le cloître donne sur la campagne d'Écosse aux roses bruyères, la façade du château de Macbeth qu'on assiège, le jardin d'automne, où la femme de Macduff, qui se croit

abandonnée, apprend de son fils à reprendre confiance en son mari, toute la suite de ces décors où la lumière est disposée avec un rare bonheur, en même temps qu'elle enchante le regard, compose une atmosphère de légende et de rêve tragique. Le texte de Shakespeare y pouvait suffire, et nous voici loin des indications sommaires du théâtre du Vieux-Colombier qui laisse à l'imagination du spectateur le soin de compléter et se fie pour l'ébranler à la voix du poète.

— Shakespeare, m'assure un de nos plus illustres auteurs dramatiques, ne se fût nullement plaint de cette magnifique parure. S'il dut se contenter en son temps de ce que l'art du machiniste lui pouvait fournir, il subissait cette pauvreté de réalisation et n'eût pas demandé mieux pour ses œuvres qu'un encadrement moins rudimentaire.

Rien de plus vraisemblable. M. Grosfils, dans l'article des *Débats* que j'ai cité, nous montre, en effet, Shakespeare cherchant à traduire à l'occasion des effets de luxe et de puissance. De même, plus tard, cet autre génie du Nord, Wagner, ne négligera aucun truc pour éblouir le spectateur. Nos classiques, seuls, ont attribué à la psychologie assez d'importance pour estimer négligeables les manifestations extérieures. Encore ne refusaient-ils pas leur concours, et nous savons que *Psyché* — un divertissement il est vrai — fut jouée aux Tuileries avec une magnificence inconnue à l'Odéon. Au fond, l'art dramatique n'a jamais méprisé les beaux spectacles, mais il les faut laisser à leur place qui ne saurait être la première. Il arrive aussi que ces beaux spectacles détournent de l'œuvre elle-même ou empêchent de la pénétrer dans sa profon-

deur. L'enchantement du Vendredi saint, dans *Parsifal*, n'est-il pas plus achevé, plus émouvant au concert qu'à l'Opéra, et cette lumière qui jaillit du calice ou cette colombe qui descend ne nous paraissent-elles pas un peu sacrilèges?

Shakespeare savait que ses pièces seraient représentées sans réalisation plastique. Il y suppléait par les brèves et éblouissantes descriptions de ses vers. Ce sont elles qui rendent peut-être si difficile aujourd'hui cette réalisation. Rien ne saurait égaler leur force d'évocation légendaire.

Que les sorcières dévoilent à Macbeth épouvanté la vengeance qui punira ses crimes et la race qui naîtra de Banquo, c'est l'attestation de leur pouvoir, c'est le signe matériel de leur entente avec l'esprit invisible du mal. Mais je me demande si, au contraire, l'apparition du spectre de Banquo n'est pas inutile. Vous vous rappelez la scène : Macbeth a invité au château royal les chefs de clan, un seul manque à l'appel, et c'est Banquo qu'il a fait assassiner le soir même. Or, tandis que la joie s'empare des convives, Macbeth, qui s'est levé afin de savoir des nouvelles de son crime, revient pour gagner sa place au centre, à côté de la reine. Tout à coup il s'arrête dans sa marche. Où s'assiéra-t-il? Toutes les places sont occupées. A celle qui lui était réservée, à côté de la reine, il y a quelqu'un et comme il s'approche il reconnaît Banquo, la gorge ouverte. C'est une hallucination dont l'horreur lui arrache des cris et des paroles compromettantes. Lady Macbeth qui s'en aperçoit détourne l'attention des convives, sollicite leur pitié en invoquant une maladie de son mari et, venant jusqu'à celui-ci, tâche à le calmer.

La disposition du festin, le mouvement de la reine, la crise du roi, tout cela est strictement réaliste. M. Léon Daudet, qui est l'auteur du *Voyage de Shakespeare*, prête à Charcot un témoignage assez important : le grand médecin admirait combien tous les symptômes énumérés par Shakespeare pour caractériser la maladie nerveuse de Macbeth étaient exacts. Il n'y a donc qu'à transcrire la vérité. Or Macbeth est seul à voir le spectre de Banquo. Il le voit en lui-même, sans qu'il soit nécessaire de nous représenter ce spectre comme on l'a fait à la Comédie. Car, si le spectre est visible, il l'est pour tous les assistants du banquet ou nous sortons de la réalité. Macbeth, en proie au trouble nerveux, voit une chose que nul autre ne voit, qui n'existe pas, et c'est cela qui est impressionnant. A quoi bon lui montrer, par le moyen d'un ingénieux transparent, l'image de son ennemi?

Je me souviens d'avoir rencontré quelquefois, quand j'étais enfant, un ivrogne menacé du *delirium tremens* qui causait avec son double. Je n'avais pas compris tout d'abord cette seconde présence, mais, quand j'en eus le soupçon, une sorte de terreur mystérieuse s'empara de moi. Macbeth invectivant contre Banquo absent eût communiqué au public, je le crois, cette mystérieuse terreur. *Macbeth* peut se jouer d'une façon toute réaliste. Sa beauté est faite de tout le fond humain qu'on y découvre. Le lait de l'humaine tendresse y coule, et celle qui au théâtre le fait couler avec le plus de pitié et sans jamais le falsifier, Mme Bartet, ne s'y est pas trompée. Elle a restitué à lady Macbeth sa véritable psychologie.

La reine n'est pas une mégère, une furie qui veut le pouvoir et régente son mari avec violence : c'est une femme qui a partagé la vie difficile de l'humble petit capitaine, une femme ambitieuse et amoureuse qui tient son homme par les sens et aussi par l'intelligence qu'elle a plus fine et plus résolue, une femme dont l'amour-propre a été meurtri sans doute et qui, dès lors, marche au but par le crime avec l impitoyable rigueur de la vanité blessée. La lady Macbeth de Mme Bartet, loin d'être adoucie, est plus dangereuse, plus féline, plus combinée. Avec quelle adresse elle vole au secours du roi quand il délire et comme elle arrange ses affaires mal en point ! Et peu à peu, son système nerveux, à elle aussi, se détraque ; elle a ses crises de névrose, la neurasthénie, qui est contagieuse, surtout pour les femmes, la gagne. Dans la scène célèbre où elle apparaît en état de somnambulisme, faisant le geste de se laver les mains, elle maintient jusque dans le sommeil la pudeur de sa faute ; elle se raccroche inconsciemment à ses habitudes de retenue, de possession de soi-même, jusque dans la façon de se livrer. Rodin disait d'une femme endormie, et c'est très beau : « Elle se retient à son oreiller comme si elle descendait dans le sommeil avec précaution, car le sommeil est mouvant. » Mme Bartet, dans le sommeil somnambulique, paraît se retenir à sa volonté de silence, car le sommeil est traître, mais elle s'abandonne peu à peu et glisse aux gestes et aux mots qui compromettent. Tout cela est vrai, tout cela s'enchaîne avec une logique parfaite et cette composition honore une fois de plus l'admirable comédienne, bien plus humaine que divine. Sa voix même, tou-

jours claire, ne se hausse pas jusqu'aux cris, se possède, se retient, redoute les indiscrétions. Pourquoi ses partenaires ne se sont-ils pas tous ralliés à cette interprétation véridique qui rapprochait *Macbeth?* Certes, M. Paul Mounet est un superbe roi, aussi terrible dans ses cris d'épouvante que dans ses colères, mais la violence même du discours le rend difficile à percevoir ; puis, Macbeth n'est tout d'abord qu'un petit chef de clan qui veut parvenir, un arriviste, un ambitieux qui a des faiblesses, qui a des à-coups dans son ambition, qui a besoin d'avoir sa femme derrière lui pour être encouragé. Roi, ces mêmes faiblesses se traduiront par le remords, et aussi par toute la série de crimes qui suivront le premier. Il sera féroce par peur, il tuera par peur. Nous verrons le roi verdir et sécher d'acte en acte. La névrose en a fait sa proie. C'est seulement quand il a perdu sa femme et sa couronne qu'il retrouve, pour terminer bravement sa carrière aventureuse, son caractère primitif de soldat courageux, caractère altéré par la convoitise, par des combinaisons au-dessus de son petit cerveau et qui l'ont peu à peu désorganisé, et par l'influence perverse de lady Macbeth. Il n'y a pas cette progression et ce retour dans le jeu, par ailleurs si véhément et si puissant, de M. Paul Mounet.

L'adaptation de M. Jean Richepin, le plus souvent en vers, parfois en prose, suit de très près le texte de Shakespeare : on y sent la dévotion au drame consacré et l'on y trouve cet art de manier notre langue qui va jusqu'à la virtuosité, et la noble préoccupation de lui faire rendre avec bonheur la familiarité, la fougue, la fantaisie, la

poésie du modèle anglais, sinon sa concision et ses raccourcis. J'ai insisté sur le réalisme de Shakespeare. Autant qu'*Othello*, *Roméo* et *Hamlet*, *Macbeth* touche au fond éternel de la psychologie. N'est-ce pas là le commentaire, après tant de siècles, du drame primitif du paradis terrestre? Le serpent dit à l'Homme : — Prends du fruit de cet arbre et tu seras Dieu. — Et c'est la Femme qui prend le fruit pour le donner à l'Homme. Ici les sataniques sorcières disent à Macbeth : « Tu seras roi. » Et l'ambition le mord au cœur. Mais il faut que ce soit la femme qui lui mette le poignard à la main. Sur cette ossature de sentiments essentiels le temps a mis de la chair et cette chair est celle d'hommes rudes du seizième siècle, car Shakespeare ne faisait pas de la reconstitution historique, mais prenait les gens tels qu'il les voyait. Ces hommes sont-ils différents de nous? Guère. Notre époque mobile, où chacun frôle à tout instant la ruine matérielle et morale, cache sous l'apparence des modes uniformes l'infinie variété des convoitises, des ambitions et des crimes. Il n'est pas jusqu'aux sorcières qui ne se retrouvent. Un Huysmans s'était lancé à la poursuite du satanisme dans la société contemporaine : il en avait relevé les traces. Nul doute qu'on ne les relèverait encore aujourd'hui, en cherchant bien. Du temps que j'écrivais *le Lac noir*, qui est un roman de sorcellerie, j'ai pu reconnaître aisément la persistance d'une foule de pratiques de magie noire dans les campagnes. Et voici que M. Gaston Vuillier, dans une étude toute récente sur les *Guérisseurs et Sorciers limousins*, arrive aux mêmes conclusions : « Il est difficile de séjourner en certaines régions

du Limousin, écrit-il, sans être pris par l'étrange rêve de l'occulte... La vie que mène le paysan nous semble faite pour perpétuer ses idées et lui conserver longtemps ses traditions. Il est le familier de l'aube et du crépuscule. Des nuits entières, même par l'orage, les pêcheurs courent les gorges, s'enfoncent dans des abîmes, à travers des rochers où se brise la rivière écumante... Des heures et des heures le braconnier veille dans la clairière, épiant le gibier, attentif au moindre bruit. Les premières lueurs du jour guident le laboureur dans les sentiers ; éternellement le berger contemple la lande monotone et le vol des nuées. Dès lors, tout a un langage pour ces montagnards : la lune, les étoiles, le nuage, le vent, l'arbre et la fleur. Mais la nuit surtout lui parle... Le mélancolique et sauvage mystère de la nature au milieu de laquelle il évolue évoque à toute heure dans son esprit un monde occulte qui l'hallucine et le hante. Tout cela, en dehors de l'atavisme et des traditions perpétuées, nous explique l'attrait du paysan pour les pratiques cabalistiques du magicien et du sorcier qui savent habilement mêler le signe de la croix à l'évocation diabolique et vont, à travers la lande, par certaines lunes, faire des invocations au firmament avant de cueillir les simples. »

Et M. Gaston Vuillier retrace quelques-unes des scènes dont il a été témoin : scènes d'envoûtement, d'enclavèlement et enfin un martelage de la rate chez un sorcier forgeron, le *metze* Chazal. Je citerai cette dernière scène, qui est effroyable, pour donner un pendant tout actuel au tableau des sorcières de *Macbeth* :

Chazal vint un jour me trouver, et, quoique personne ne fût là pour nous entendre, il me prit par le bras, m'entraîna

dans un coin, et, se penchant vers mon oreille, me dit mystérieusement à voix très basse : « Venez ce soir à la forge, à dix heures, on vous attendra ; vous frapperez trois coups. Gardez ceci pour vous seul, ajouta-t-il. » Et il disparut. Évidemment, connaissant mon homme, je soupçonnais qu'il avait une chose particulièrement intéressante à me montrer.

Un aboi de chien jappant à la lune et l'éternelle rumeur du torrent, seuls, dans la nuit, montaient. Arrivé à la forge, je frappe trois coups avec mon bâton ; la porte s'entr'ouvre et se referme aussitôt sur moi.

Le spectacle qui s'offre à mes yeux est étrange. Chazal, en manches de chemise, un lourd marteau de fer à la main, se tient debout devant l'enclume. Il paraît transfiguré, ses yeux brillent : une rougeur inusitée colore son visage, et ses mèches blanches flottent, lumineuses, autour de sa tête. Près de lui, des femmes couvertes de grandes capes sombres déshabillent un jeune garçon maigre, presque exsangue, qui roule des yeux d'effroi.

Un vieillard, les bras nus, agite frénétiquement le grand soufflet qui va et vient avec rapidité, faisant un grand bruit rythmé. La forge entière est éclairée des reflets sanglants du brasier, tandis que, dans l'ombre, se meuvent confusément des silhouettes.

Chazal est toujours debout, immobile, grave, la main sur le marteau, ceint de rouge, illuminé par la flamme. L'enfant est nu, très pâle. Chazal murmure quelques mots d'une voix brève ; aussitôt l'enfant est étendu sur l'enclume et, tandis que sa mère le saisit par le bras, une autre femme retient ses jambes et le forgeron, de sa main gauche, soutient sa nuque.

Un effroyable rugissement tout à coup fait trembler les vitres, en même temps le bras de Chazal se lève et s'abaisse ; le marteau frappe l'enclume avec violence. Le corps de l'enfant est tout secoué par des frissons. Sur son visage défait, ses yeux terrifiés s'ouvrent, et de grosses larmes coulent le long des joues de la mère. Un autre cri sauvage retentit, de nouveau le marteau tombe sur l'enclume, dont les vibrations métalliques font tressaillir un instant la forge.

Le vieillard, environné d'étincelles, active toujours le brasier qu'il attise avec la pointe incandescente d'un fer. On eût dit qu'un grand vent de tempête passait et repas-

sait sur nos têtes : c'était le bruit infernal du soufflet.

Chazal pousse un troisième rugissement plus effroyable encore. Cette fois, le marteau, retombant, s'arrête net au-dessus du ventre du malade, puis doucement, il vient frôler l'épiderme. Aussitôt, le soufflet infernal se tait ; le brasier, recouvert de mâchefer, s'éteint. L'enfant épouvanté est habillé en hâte et emporté par les femmes. Le vieillard a disparu. Chazal remet sa veste et s'en va. Stupéfait, je reste cloué sur place, j'ai de la peine à me ressaisir.

La scène inouïe, fantastique, à laquelle je viens d'assister, m'a troublé au plus profond de mon être. « Allons nous coucher, monsieur, dit le Metze de sa voix rude, à demain. »

Que dites-vous de cette scène de la forge? Voilà ce qu'il n'est pas mauvais de savoir quand on va voir jouer *Macbeth*. Le démoniaque ne s'est pas retiré de la terre. Et les sorcières continuent de courir la nuit dans nos campagnes. Dans les lieux mêmes où la croyance religieuse diminue, les superstitions et tout un satanisme dévoyé se mettent à pousser plus abondamment. Car l'homme ne cesse pas d'être tourmenté par l'invisible et, quand ce n'est pas Dieu, c'est très souvent le divin *à rebours* qui le sollicite.

VI

Paris ensoleillé a fait fête aux souverains du royaume de Hamlet dont il a pu admirer la prestance, le calme et la taille décorative. Comme un fourrier de renommée, un écrivain danois, et le plus populaire, avait précédé le cortège officiel depuis une quinzaine de jours. M. Johannes Joer-

gensen donne en ce moment à l'Institut catholique une série de conférences sur la Mystique italienne aux treizième et quatorzième siècles. On y voit passer le saint d'Assise qu'une théorie de saintes accompagne ou suit, Claire et Angèle de Foligno, Brigitte et Catherine de Sienne.

Qu'un Danois parle à Paris de la mystique italienne, il n'y a rien là pour nous surprendre. Chaque printemps les peuples et les langues se confondent au pied de la tour Eiffel qui a remplacé la Babel d'autrefois. A l'Opéra, des danseurs russes miment sur de la musique allemande une scène biblique, et au théâtre des Champs-Élysées une troupe anglo-américaine convie des chanteurs de nationalités bigarrées à interpréter *Othello* et *Parsifal*. C'est la *saison*. Mais M. Joergensen, pour nous entretenir de l'Italie religieuse au moyen âge, a d'autres raisons, heureusement, que cette incohérence cosmopolite à quoi nous sommes accoutumés. Il a vécu, il vit dans cette pastorale Ombrie, dont tous les sentiers et tous les monastères le connaissent. Il a oublié quelque peu Copenhague pour devenir un citoyen d'Assise et de Sienne. Ses ouvrages célèbres dans tout l'univers, *le Livre de la route*, *les Pèlerinages franciscains*, et surtout *la Vie de saint François*, nous ont dit son rêve de vie spirituelle.

A-t-il subi la crise habituelle aux artistes du Nord à qui les brumes et les nuages inspirent le culte du soleil? Un Rubens qui peint avec des rayons d'or, un Turner qui tire sur ses toiles des feux d'artifice prennent une revanche éclatante sur les humides brouillards qui pesèrent sur leur enfance au pays natal. Gœthe ébloui écrit les

Élégies romaines et, mourant, réclame encore plus de lumière. Cette lumière, Ibsen la confond avec la joie de vivre : pour lui elles ne font qu'un. On devine, à l'importance qu'ils lui attribuent tous, l'horreur des longs hivers et de l'existence enfermée. Comme les anciens barbares, ils se ruent à la conquête du Midi. Mais c'est une autre lumière qui conduisit Joergensen à Assise.

Dans une brochure que le traducteur a appelée *le Néant de la vie*, il raconte lui-même sa crise intérieure. C'est une sorte de confession sans précision où la suite des états d'âme révèle la marche des idées. Elle s'ouvre par un tableau de fraîcheur et de joie : « En mai, de très bonne heure... Après une promenade le long des fossés, j'avais gagné un banc, sous le vieux rempart qui depuis longtemps n'existe plus. Devant moi, le miroitement radieux de l'eau... Les ormes et les châtaigniers surplombaient les douves de leur jeune feuillage. Du sein des taillis, tout éclatants de leur première verdure, les oiseaux s'élançaient, se jouaient en chantant à fleur d'eau, trempaient un bout d'aile, mouillaient leur poitrine et continuaient leurs chansons, en fuyant de nouveau vers la terre. C'était un matin si beau, si beau... » Assis là, devant l'éveil de la nature, il sent toute la douceur du monde : il a vingt ans, et la vie s'offre à lui. Il n'a qu'à en jouir sans remords. Il a rejeté tout ce qui pouvait lui rester de sens religieux. Les poètes panthéistes, les Schiller et les Gœthe, et bien plus encore sa jeunesse l'ont convaincu. Il se lève, il croit marcher vers la joie : « Hélas ! ce fut une sensation dont je ne devais plus goûter les charmes ! C'était le printemps, la jeunesse, la

fête de la nature ; c'était la lumière et le bonheur de la vie qui dilataient et remplissaient ma poitrine. Je n'ai jamais revu de printemps pareil. Car, par delà la porte d'or de ce matin de mai, ce n'était pas la vie, c'était la mort que j'allais trouver. Ce matin de mai n'était que l'adieu au bonheur, l'entrée dans une mortelle mélancolie... »

La suite est le récit symbolique de ses désillusions. Il n'y a qu'à jouir de la vie sans remords? Ceux qui l'ont ainsi conseillé l'ont trompé. La joie ne s'atteint pas si aisément, et comment la rencontrer hors de nous quand elle n'est pas déjà en nous-même? Et en nous-même elle ne peut être que simple et limpide. Ils accusent, ces faux prophètes, *la lugubre* conception chrétienne de la vie, et que proposent-ils à la place? Ils n'ont rien d'autre à proposer, en définitive, que la formule païenne, et encore doivent-ils introduire le mensonge jusque dans leur interprétation du paganisme qu'ils ont vidée de cette foi religieuse et de ce respect des dieux lares à quoi fut subordonnée la société antique, tant qu'elle demeura vigoureuse. Ils parlent sans doute de science, de liberté de la pensée, d'émancipation sociale, d'individualisme et de droit au bonheur. Mais qu'est-ce que cela veut dire, transposé dans la vie courante? Ce que cela veut dire, un des leurs le révélera poétiquement mais crûment, et ce sera ce traître de Henri Heine : « Nous voulons du champagne, des roses et la danse des nymphes souriantes. » Voilà qui a le mérite d'être clair. C'est avec cela qu'on rendra le monde heureux. Il n'y a pas d'autre recette. La recette, c'est Tivoli, c'est-à-dire une sorte de Bois de Boulogne du Nord avec des restaurants,

des tziganes, des femmes. Toutes ces fameuses libertés que revendiquent les philosophes aboutissent à la vie de plaisirs, et c'est là l'émancipation, l'épanouissement de l'humanité. Pauvre, lamentable échec ! car cette vie de plaisirs, loin de supprimer les maux de l'humanité, les renforce et laisse elle-même un goût de cendres, une satiété, un morne dégoût. Où est-elle, la lugubre conception de la vie? Là, ou dans cette autre qui dans les actes les plus humbles de l'existence ordinaire introduit une paix intime, un rythme intérieur, venus de la spiritualité répandue par la grâce sur notre nature mortelle? Et Joergensen, parvenu à ce point de son évolution morale, entreprend une apologétique qui accorde le christianisme avec les lois biologiques du développement des êtres organisés.

Le Néant de la vie, c'est ainsi la clé de toute l'œuvre de Joergensen. Le panthéisme de sa jeunesse aboutissait au néant. Il a trouvé dans la foi religieuse la doctrine de vie, mais cette foi, il faut qu'elle agisse en nous, qu'elle nous soulève, qu'elle soit notre respiration. Il faut qu'elle soit pour nous ce qu'elle fut pour un saint François d'Assise, la joie infinie d'être en contact permanent avec Dieu. Car c'est dans le saint d'Assise, le saint des oiseaux, des fleurs et du soleil, et surtout le saint des pauvres, de l humilité et du renoncement, que l'écrivain danois a trouvé l'application de son idéal. Sur place il est allé chercher l'exemple de la vie franciscaine.

Rue d'Assas, le public se presse, s'entasse, s'empile dans la salle de l'Institut catholique. Quelques prêtres, des étudiants, beaucoup de dames. C'est

un public de la rive gauche, modeste dans sa mise, et qui ne triche ni sur la fortune ni sur l'âge. A peine quelques élégantes qui se font aisément remarquer. Les snobs n'ont pas encore cherché à s'emparer de Joergensen. Cela viendra, et ce sera la grande épreuve que lui infligera Paris tôt ou tard, l'épreuve de la mode, celle qui tentera d'assimiler saint François aux ballets russes et aux saisons anglo-américaines.

Après une aimable présentation de Mgr Baudrillart, recteur de l'Institut, M. Joergensen se lève. Il est long, maigre et sec. La figure rude et jaune, aux os saillants, rappelle un peu le masque des Japonais. Les yeux noirs brillent derrière le lorgnon. Ils brillent d'une malice tranquille, car la conférence sera tout ensemble harmonieuse et enjouée. La voix part sur les notes hautes, puis aux finales des phrases elle prend un timbre plus grave. Elle est gutturale, et devient aisément aiguë et criarde. Son accent étranger achève de lui donner une étrangeté à quoi l'on ne s'habitue que malaisément. D'où vient que ce discours, qui déchire un peu les oreilles, si vite conquiert l'attention et provoque le plaisir? La voix, généralement, établit cette immédiate communication entre l'auditeur et le conférencier, et cet orateur-ci ne doit rien à sa voix. Mais il parle de ce qu'il aime, avec une chaleur naturelle, avec cette bonhomie, cet esprit, cette émotion secrète qui ne viennent que d'une longue familiarité entre un auteur et son sujet. Et puis, il a le premier don de l'artiste, celui, à vrai dire, sans lequel il n'est ni peintre ni romancier : *il fait vivant.* Quand, sur la toile, les personnages ne sortent pas, ne se détachent pas, ne

semblent pas se mouvoir dans une atmosphère elle-même mouvante, quand ils restent collés au mur, plaqués, inertes, quels que soient le coloris, le dessin, l'habileté du groupement, l'essentiel manque et la mort a passé par là. Quand vous fermez un roman sans apercevoir, devant vous, là, dans la pièce ou le jardin où vous lisez, ses protagonistes en chair et en os, tout chargés de leur humanité et de la vôtre, quels que soient le style, les pensées, la composition, l'œuvre est manquée, et marquée pour l'oubli. Animer des êtres, créer de la vie, c'est la divine étincelle de l'art.

— J'étais dans un restaurant de Hambourg, raconte M. Joergensen, je m'occupais avec le plus grand soin de mon dîner, j'examinais la carte, je méditais mon menu. Devant la vitre, dans la rue, un mendiant s'arrêta : il regardait la carte, les plats, il me regardait moi-même, et il y avait sur son visage, en même temps que la misère, une telle expression de convoitise et d'envie que j'eus pour lui une pensée de commisération ; et puis je mangeai de bon appétit. Qu'aurait fait à ma place un saint François? Il serait allé chercher le mendiant, l'aurait installé à sa table, l'aurait servi, sans aucun souci de l'effarement des garçons, de la gêne des convives, du scandale épouvantable qu'il aurait causé. Comme nous sommes loin de la charité d'un saint François !

Et tout de suite on voit le saint invitant la Pauvreté. M. Joergensen ne cessera pas de nous le montrer agissant, et de cette vie en mouvement s'exhalera une allégresse triomphante. Tandis que la mystique allemande est allée s'enfouir dans les livres, la mystique italienne est demeurée un prin-

cipe d'action, la respiration des âmes. On l'imagine semblable à ces anges de Boccati qui, dans le musée de Pérouse, font de la musique pour célébrer la gloire de Dieu.

Tandis qu'il parlait, je revoyais Assise dressé, sur une hauteur, comme toutes les villes italiennes de cette Ombrie qui fut ravagée par les guerres, Assise avec sa longue suite de maisons ceinturant le sommet de la colline que les ruines d'un château couronnent, à l'ombre du mont Subasio aux pentes dénudées. C'était le printemps, mais la veille de notre arrivée, il avait neigé. Une poudre blanche sur le faîte du Subasio en portait le témoignage. Nous avons accoutumé de nous représenter la campagne d'Assise comme une terre élyséenne, claire et heureuse, où le saint errait, nimbé de lumière, et Assise est une ville de montagne au climat rude ; les hivers y sont durs, et le printemps même est plein de bourrasques. C'est un peu la faute de saint François. Les bénédictions qu'il a laissées ont fertilisé ce sol sacré. Nous ne pouvons l'évoquer sans le soleil, les fleurs et les oiseaux qu'il traitait avec une familiarité fraternelle. Un peu de sa douceur est restée jusque dans la race. Dans les champs qui bordent la route où je passe, un paysan qui laboure parle à ses bœufs, deux grands bœufs blancs aux cornes en forme de lyre comme on en voit dans la campagne romaine. Au lieu de les exciter, il les calme et si gentiment :

— *Piano*, *pianino*, leur dit-il d'une voix chantante.

M. Joergensen continue de discourir. Je revois maintenant, dans la basilique, la fresque de Giotto qui représente le mariage de la Pauvreté et de saint François. Une femme vêtue de haillons

figure la Pauvreté. Mais ses haillons resplendissent et sa figure émaciée est toute lumineuse. Elle ne tend pas la main, elle ne l'offre pas, elle sait bien qu'on ne la recherche pas d'habitude pour épouse. Il faut que ce soit Jésus qui prenne cette main pour la mettre dans celle de François qui, grave, concentré, regarde sa fiancée avec un recueillement volontaire presque angoissant. Ce mariage va lui donner la joie, par lui il connaîtra le bonheur du renoncement, mais il ne le sait pas encore. Il y a, dans la sainteté, l'audace première du choix. Et ce choix, termine M. Joergensen, apportera dans l'âpre et politique Italie du moyen âge un rayon de joie spirituelle...

JUILLET 1914

Théâtre du Jorat : *Tell*, drame avec chœurs en quatre actes, de René MORAX. — *Les Cahiers vaudois*, ou une petite révolution suisse. — *Le Démon de midi*, roman par Paul BOURGET.

I

Quittez Lausanne qui descend en gradins jusqu'au lac Léman, prenez la route montante de Moudon et de Berne. Bientôt, vous perdez de vue les eaux bleues, les coteaux de Savoie, bientôt vous abandonnez les belles vignes qui donnent un vin doré et sec. Vous voici maintenant sur un vaste plateau frais où paraissent se rencontrer l'alpe et la plaine, les prairies, les forêts de sapins et les champs cultivés, et que ferment au loin les douces montagnes de la Gruyère et celles, plus âpres, de l'Oberland. Un village suisse, bien construit, avec des toits en tuiles rondes, des galeries de bois, de larges fenêtres, vous accueille. C'est Mézières. Mézières a son théâtre, comme Bussang des Vosges, comme Oberammergau de Bavière. Deux jeunes gens de Morges, deux frères, l'un poète et l'autre peintre, René et Jean Morax, formèrent le projet, il y a une dizaine d'années, d'illustrer des scènes de leur pays, tirées soit de l'histoire, soit des mœurs locales, et de les faire inter-

préter, non par des professionnels, mais par des paysans qu'ils formeraient eux-mêmes à l'art dramatique. Entre la période des foins et celle des moissons, ne disposerait-on pas de quelques jours pour les représentations, et les hivers où l'ouvrage est moins absorbant serviraient à répéter. On se contenta d'aménager une grange. Ce furent les temps héroïques. Et en mai 1903 cette troupe improvisée joua *la Dîme :* René Morax avait écrit la pièce, et Jean Morax brossé les décors et dessiné les costumes. *La Dîme* était un épisode historique qui s'était passé précisément à Mézières. Ce plateau servait jadis d'abri aux brigands qui descendaient sur Lausanne ou sur Berne pour les rançonner. On retrouvait, en sortant de la grange, le décor véritable qui complétait le réalisme de l'œuvre. Et la grange fut envahie, assaillie par les spectateurs venus de Lausanne ou de bien plus loin pour assister à cette tentative de théâtre populaire qui rencontrait immédiatement la faveur du public et le succès.

Succès oblige. La grange, trop petite, fut abandonnée, et l'on construisit un grand bâtiment de planches, pareil lui-même à une immense grange voûtée. Ni étages, ni loges : rien que des gradins avec des bancs de bois, que de vagues coussins rendent à peu près confortables sans leur ôter leur caractère rustique. La pente est si heureuse que le public voit de partout, en sorte que les places — plus de mille — se valent à peu près toutes. Mais la disposition la plus ingénieuse est celle de la scène : elle descend par des degrés jusqu'à l'orchestre, et deux ouvertures, tout en bas, permettent aux acteurs, spécialement au

chœur à qui elles sont habituellement réservées, de se ranger sur ces degrés ou de monter par là jusqu'au plateau pour intervenir dans le drame. L'auteur dramatique dispose ainsi de deux scènes et de quatre entrées, ce qui facilite singulièrement les allées et venues des personnages et les changements de décor. En outre, l'union est plus étroite entre spectateurs et acteurs : ces degrés, il semble que le public soit invité à les escalader et à prendre part à l'action.

Le théâtre de Mézières ainsi agrandi fut appelé théâtre du Jorat et inauguré en 1908 par une reprise de *la Dîme*. M. René Morax y a fait représenter depuis lors *Henriette*, *Aliénor* et *la Nuit des Quatre-Temps*, trois ouvrages très différents où il continue sa patiente et amoureuse analyse des mœurs helvétiques. Mais il était conduit à recruter ses acteurs, ou tout au moins une partie d'entre eux, dans un milieu plus cultivé, dans la bourgeoisie de Lausanne ou de Moudon. En 1911, le théâtre du Jorat, plus ambitieux, monta l'*Orphée* de Gluck avec ce souci extrême de la figuration, avec cette entente des couleurs, des mouvements et des gestes que l'on peut admirer aux fêtes populaires suisses, et par exemple à l'étonnante fête des vignerons célébrée à Vevey tous les quinze ou vingt ans. On s'était adressé pour le rôle d'Orphée et celui d'Eurydice à des professionnels : par un excès d'aisance, par un certain air de supériorité, par une virtuosité trop accusée, ils rompaient l'harmonie de l'ensemble. Rien n'était plus charmant, au contraire, que la sincérité, l'ardeur, la timidité même des jeunes gens et des jeunes filles qui composaient les chœurs. C'est une erreur, dans une troupe de théâtre, de

mêler les professionnels et les amateurs : ils font éclater leurs défauts mutuels, le cabotinage des uns accuse la gaucherie des autres, et réciproquement.

Cette année, le théâtre du Jorat a donné quinze représentations de *Tell*, drame en quatre actes de M. René Morax, avec une importante partie musicale de M. Gustave Doret et des décors de M. Jean Morax. « Donner une forme vivante au rêve de tout un peuple est une périlleuse entreprise, » déclare modestement M. René Morax dans sa préface. Il s'y était préparé mieux que personne, et puisqu'un Allemand et un Italien s'étaient emparés du héros suisse, fallait-il laisser à Schiller et à Rossini l'honneur de célébrer l'affranchissement des cantons? Singulière aventure de ce petit pays qui crie sur les toits son indépendance et qui emprunte aux étrangers jusqu'à sa poésie et son exaltation patriotique! Comment s'étonner qu'il cherche une seconde fois sa libération en traduisant lui-même ses émotions, ses souvenirs, son âme collective?

Au bord du lac des Quatre-Cantons, le haut rocher qui se dresse à quatre-vingts ou cent pieds au-dessus de l'eau, dans cette partie resserrée qu'on appelle le lac d'Uri, porte une inscription qui le consacre à Schiller, le chantre de Tell. M. René Morax, avant de rivaliser avec le grand poète allemand, a voulu à son tour l'honorer, et il a ajouté ce sonnet à l'inscription qu'ont posée sur la pierre les cantons reconnaissants :

Au cœur de ce pays que tu n'as jamais vu,
Mais qui livra son rêve à ton âme sincère,
Mon peuple t'a voué ce rude autel de pierre
Que le vent des plaines et la vague ont battu.

Ton œuvre, épanouie au grand souffle venu
Des sommets éternels où respire la terre,
Sonne comme l'écho, dans la plaine étrangère,
Au long cri que jeta la faneuse aux pieds nus.

Ma barque dans ton ombre, en silence, a longé
L'assise colossale et noire du rocher
Qui défend le trésor de l'antique légende.

Et j'ai vu, lumineuse et paisible, émerger
La planète qui luit comme un feu de berger
Sur ma Patrie, à qui j'apporte mon offrande.

Le premier vers de cette généreuse dédicace lance un trait aussi sûr que s'il partait de l'arbalète de Guillaume Tell : *Au cœur de ce pays que tu n'as jamais vu*... Toute la Suisse de Schiller est donc imaginée? Je ne sais si l'ami de Gœthe ne séjourna jamais en Suisse. Gœthe, qui la traversa en revenant d'Italie, s'éprit de la grande légende. Un temps il pensa lui donner lui-même la forme dramatique ; puis, négligemment, il passa son sujet à Schiller, dont ce fut le dernier ouvrage. Schiller, dans sa pièce, fait un grand usage des glaciers, des neiges éternelles, des tempêtes, de toutes les voix et de tous les dangers de la montagne. Mais c'est la montagne vue d'en bas. Pierre Loti, écrivant une préface pour une réédition de *la Mer*, de Michelet, mêlait à ses louanges cette simple réserve qui en disait long : *C'est la mer vue du rivage*. Celui qui a navigué ne parle pas de la mer comme celui qui l'a regardée de la côte. Celui qui a vécu dans la montagne, qui en a goûté la solitude et le silence, les caresses et les violences, les perfidies, la séduction cruelle et quasi féminine, se reconnaît à une sorte de réserve, de discrétion

et presque de pudeur dans les expressions qu'il emploie. Il sait que ces expressions seront toujours insuffisantes pour traduire ses émotions, son état amoureux. Il préférerait se taire, ou ne parler d'*elle* qu'avec ceux qui l'ont aimée comme lui, car il suffit alors d'un mot, d'une allusion pour que le courant s'établisse. Les alpinistes les plus fameux, les plus attachés à leurs montagnes, ont bien souvent renoncé à livrer leurs sensations. La littérature de club alpin, avec ses exclamations, son lyrisme conventionnel, ses joyeux *jodelles*, les a dégoûtés, et ils se sont contentés de fournir des indications précises, procès-verbaux des itinéraires suivis, des passages explorés, où il suffit parfois d'un mot pour laisser deviner la joie du danger recherché ou la paix de la vie en pleine nature. L'exaltation de Schiller est toute littéraire : sans aucun doute, il n'a pas fréquenté la haute montagne. Après les vers exquis du début sur la fraîcheur des lacs : *es lecht der See...* qui se fixent dans la mémoire, et le rappel de la légende de la Lurlei où la déesse du Rhin vient visiter le lac des Quatre-Cantons, voici le berger qui chante parmi les carillons abusifs du ranz des vaches, et que dit-il? « Adieu, pâturages ensoleillés. Le pâtre doit vous quitter, l'été est parti. *Nous irons dans la montagne...* » Mais c'est l'été que le pâtre va dans la montagne, et quand l'été est parti, il redescend dans la plaine. Et quant au chasseur des Alpes, ce qu'il nous confie sur les mœurs du chamois nous prouve sa crédulité plutôt que son expérience. Cependant un souffle pur soulève les vers de Schiller. Dans le *Guillaume Tell* de Rossini il soulève pareillement la musique des chœurs.

On y sent le parfum des forêts de sapins. C'est le vent frais et balsamique des hautes vallées. Mais ce n'est pas ce vent qui a passé sur la neige et qui mord au lieu d'embrasser.

La légende a isolé le héros de l'indépendance suisse. Il incarne la liberté, mais il ne représente aucun des trois cantons solidaires. Il n'est pas présent à l'assemblée du Rütli, il ne prête pas le serment. L'art de Schiller a été de donner à cet isolé la première place dans son drame collectif. Drame riche, substantiel, touffu, où il a mêlé, pour les unir dans la révolte, toutes les classes de la société, la noblesse que représente le vieux baron d'Attinghausen dont il a composé une figure épique, un duc Job d'avant les *Burgraves*, la bourgeoisie avec le vieux Walter Fürst, Werner Stauffacher et son admirable femme Gertrude, le peuple enfin avec Arnold Melchtal, les pêcheurs, les chasseurs, les bergers. Le poète était encore tout vibrant de l'illusion révolutionnaire quand il composa son ouvrage : il chante l'affranchissement des peuples contre les rois oppresseurs. Une générosité un peu ingénue l'exalte. Mais de tous ces éléments assemblés il a fait merveilleusement ressortir les grandes scènes : celle du Rütli où l'alliance de la race et du sang est conclue malgré les barrières matérielles et les séparations imposées par les obstacles de la nature ; — celle de la pomme, pleine de détails émouvants (en quelques traits, un caractère d'enfant est tracé : le fils de Tell, qui a vu souvent tirer son père, n'a aucune émotion, il s'appuie à l'arbre en riant, il ne veut pas qu'on lui bande les yeux, et par son courage inconscient il réconforte le tireur ; mais un peu plus tard, quand sa mère lui

annonce la délivrance du pays et ajoute : C'est ton père qui l'a sauvé, le petit proteste : — Il ne faut pas m'oublier ; la flèche a passé tout près de moi, et je n'ai pas bougé... C'est à ces traits-là qu'on reconnaît le créateur d'êtres vivants) ; — et encore la fin du baron d'Attinghausen sentant la mort venir à ce symptôme : « La douleur, c'est la vie, et la douleur m'a abandonné... », prophétisant, avant de mourir, la victoire du peuple libre et jetant cette suprême recommandation : *Soyez unis;* — et la scène du chemin creux où Guillaume Tell attend Gessler pour le tuer, — et enfin la réunion des confédérés. Il y a même excès et surcharge : les amours de Ruding et de Berthe sont inutiles, et l'apparition au dénouement de Jean le Parricide, qui vient de tuer l'empereur et qui demande l'hospitalité à Guillaume Tell, est bien romantique : elle sert à opposer le meurtre patriotique à l'assassinat par ambition.

Dès lors, les grandes lignes de la légende sont fixées sous la forme dramatique. M. René Morax les respectera, mais il les simplifiera. Là se reconnaîtra sa manière. Il ne nous montrera ni la cour de Gessler, ni Jean le Parricide. Il n'essaiera pas de reprendre le magnifique portrait du baron d'Attinghausen. Il abandonnera la plupart des discours de ces bourgeois libéraux qui dans Schiller commentent la révolution. Il va réduire et resserrer l'action sans lui rien ôter de sa force, et par une invention hardie il modifiera le caractère du héros principal. Le Guillaume Tell brillant et raisonneur du poète allemand va devenir une sorte d'innocent, un Parsifal de la patrie qui tombe dans la révolte en poursuivant ses aigles, comme l'autre

tombe dans sa mission sacrée en tuant un cygne. *Der Täll* veut dire : *le fou.* Les autres, Walter Furst, Stauffacher, préparent l'insurrection : lui, il y prendra sa part sans l'avoir voulue et la hâtera sans l'avoir désirée. La conception même de ce caractère, la scène des bœufs au premier acte et celle de l'assemblée du Rütli érigée en cour de justice au dernier, voilà ce qui donne à l'œuvre de M. René Morax une valeur exceptionnelle. Il l'a écrite en vers blancs, d'un rythme varié où l'alexandrin domine. La forme en est assez inégale. Quelques alexandrins sont superbement frappés en médailles :

On sait dans le danger tout le prix de la vie.

La hardiesse de certaines images n'est point fausse :

Et je sens le soleil au travers du brouillard
Comme ma peau brûlante à travers la chemise.

D'autres sont moins heureuses :

La lune pend sur la forêt obscure
Comme une lampe au-dessus d'un berceau.

Mais ceux qui suivent font sentir la douceur du soir :

Un grand apaisement descend dans la vallée.
Les ombres elles-mêmes ont un visage ami.
Où pourrions-nous trouver cette sécurité?
Ne sens-tu pas en toi l'âme de ta patrie
Dans cette paix qui n'est nulle part si profonde?
Comme la mère endort son enfant sur son cœur,
Notre terre nous tient...

J'ai parlé de l'inégalité de la forme ; M. Morax se contente parfois, pour le chœur, de couplets bien médiocres :

Le peuple des bergers
Est plus vieux que l'Empire,
Il mange un pain grossier,
Mais ses mains le pétrirent.

Sa terre avare et froide
Résiste à son labeur.
Mais le peuple au col roide
N'obéit qu'à son cœur...

Heureusement ils se cachent dans la musique de M. Gustave Doret. L'emploi du chœur, renouvelé de la tragédie antique, est une heureuse innovation. Il convient à merveille à un drame populaire, à un drame de la vie collective. Déjà Édouard Rod, dans une pièce tirée de *l'Eau courante*, qui fut représentée à Lausanne, en avait fait un usage excellent : tout le village prenait part à l'action. Cependant, le chœur, dans *Tell*, intervient une fois ou deux à contretemps. De quoi se mêle-t-il, quand il donne son avis dans la première scène où Tell est seul dans la montagne? La vie individuelle ne doit pas lui être soumise. Il juge, il commente les événements et leurs résultats, les joies et les douleurs apparentes, dont il sait la cause, non pas les joies et les douleurs secrètes.

Au premier acte, Guillaume Tell le chasseur est seul dans la montagne. Il nous dit un peu trop généreusement et éloquemment le plaisir de la vie au grand air. Et sa rencontre avec le bûcheron Cuno (le Baumgarten de Schiller), qui vient de tuer le bailli d'Altzell pour protéger l'honneur de sa

femme, est trop mystérieuse pour nous émouvoir. Le début de Schiller est incomparablement supérieur : on y voit immédiatement le tableau de la vie agricole faussée par l'injustice et la persécution. Mais, à la seconde scène, M. Morax, mal parti, se relève : il nous conduit dans le Melchtal, chez le vieux An der Halden, homme prudent et sage, qui tâche à calmer son bouillant fils Erni. Le vieillard est propriétaire d'un bel attelage de bœufs que le bailli convoite ; on va commencer les labours d'automne ; les bœufs sont là, et la charrue attend. Deux soldats, envoyés par le bailli, viennent emmener les bœufs. De quel droit? du droit du plus fort. Erni se précipite entre eux et le bétail. Malheur à celui qui portera la main sur le joug. Un soldat s'avance : du manche de son fouet, le jeune homme lui brise le bras. Et les deux archers en fureur se retirent, jurant de se venger. — Ils vont revenir, dit le vieillard, avec d'autres. Ils t'emmèneront prisonnier. Va-t'en, sauve-toi. Et Guillaume Tell, qui a assisté à la scène, emmène Erni dans la montagne où nul ne saura les rejoindre. C'est là toute une tragédie rustique rassemblée en quelques traits. Une paire de bœufs comme ceux-là, pour un paysan, c'est l'image de la terre domptée, ouverte et féconde. Comment ne les défendrait-il pas? Il y a là des accents de poète qui connaît la terre, qui sait le travail des champs, qui pour un peu réclamerait l'honneur de tenir les mancherons de la charrue.

Le second acte nous transporte à Bürglen : une petite église, un cimetière en terrasse sur la vallée, et le chalet où Gertrude, fille de Walter Fürst et femme de Guillaume Tell, attend son mari. Walter

Fürst se lamente sur le malheur des temps. Gertrude sollicite ses confidences. Mais le vieillard la repousse : ce ne sont pas là des affaires de femme. Elle proteste contre ce mépris qui renvoie la femme aux travaux du ménage, comme si elle était incapable de comprendre et de conseiller. Arrive Tell qui conduit Erni à qui il veut offrir l'hospitalité. — Qui est celui-ci? demande Walter Fürst. — Le fils d'An der Halden du Melchtal. — Ah ! s'il savait ce qu'ils ont fait de son père ! Et Erni, qui a entendu, réclame l'horrible vérité. On a brûlé les yeux du vieillard, il ne verra plus la lumière du jour. Qui ne se souvient de la scène de Schiller et des invectives du jeune homme contre le soleil? Dans la pièce de M. Morax, il se tait tout d'abord, et ce silence accablé est poignant. De plus, on devine que Walter Fürst, en l'excitant et le calmant tour à tour, avait un dessein prémédité : il voit dans la douleur et la colère de ce garçon l'occasion attendue de soulever les paysans ; il se sert de lui malgré sa propre émotion et il l'emmène dans sa demeure abritée contre les surprises. Tell, resté seul avec sa femme, veut repartir immédiatement pour la chasse : ce qu'il entend, ce qu'il voit lui font prendre la société en horreur, il n'est heureux que dans la liberté de la montagne. Mais Gertrude lui reproche son égoïsme. N'a-t-il pas un foyer, un enfant? Comment se désintéresserait-il d'eux et de son pays? Le pays, n'est-ce pas la famille agrandie? Guillaume Tell se laisse vaincre par cette tendresse.

M. Morax a réuni au troisième acte la scène de la pomme et la mort de Gessler. Dans la scène de la pomme, tout en suivant Schiller — et il ne pouvait faire autrement — il a introduit quelques

variantes. Tell arrive avec son fils sur la place d'Altdorf où le chapeau du bailli est dressé. Il refuse de saluer. Quand les soldats veulent l'arrêter et que l'affaire se gâte, il éloigne l'enfant et le renvoie chez sa mère. Mais le petit ramène la mère inquiète et rien n'est plus naturel. Lorsqu'ils débouchent sur la place, l'affaire s'est tout à fait gâtée. Gessler, à cheval, entouré de ses gardes, se fait désigner le coupable. C'est Tell, le chasseur. Le bailli met en doute l'adresse du tireur fameux, et celui-ci sollicite lui-même, par bravade, une épreuve. Qu'à cela ne tienne! Gessler imagine alors son jeu barbare : l'enfant attaché à un arbre, avec une pomme sur la tête, et le père condamné, pour avoir la vie sauve, à tirer la pomme avec son arbalète. Le peuple murmure, crie, proteste. Gertrude, échappant aux gardes, se précipite sur Gessler, le supplie, puis l'insulte et le maudit : elle est pareille à une louve déchaînée qui défend sa portée. Et pendant qu'elle tourne le dos, absorbée par la lutte, Tell a tiré, la pomme est tombée, l'enfant est sauf, le peuple acclame la victoire. Tout ce mouvement est très humain et parfaitement ordonné. Schiller avait réussi à merveille le rôle de l'enfant. Découragé, M. Morax n'a pas essayé de le lui prendre, mais il a imaginé la présence de la mère, et il a évité de dramatiser à l excès en la faisant assister au tir. Peut-être y avait-il un autre moyen de renouveler la scène, non par le dehors, mais par le dedans, en faisant apparaître l'élément psychologique qui s'y cache. Nul ne peut contraindre Guillaume Tell à tirer sur un tel but. On lui a promis la vie sauve si sa flèche enlevait la pomme, mais s'il refuse son salut à ce prix? Ni dans Schiller, ni dans

M. Morax il n'envisage une seconde cette solution. Il hésite à tirer, parce que son sang bout, parce que sa main tremble, point du tout parce que la pensée du refus lui est venue. Cette pensée, Gertrude présente ne pourrait-elle la lui donner? Son premier cri naturel, avant de s'adresser au bailli, ne serait-il pas pour défendre à Guillaume de tirer? Et pourtant, ce pourrait être le salut. Le débat n'est pas posé ainsi : on ne montre que l'abominable exigence de Gessler.

L'acte se termine par la mort de Gessler, mais nous n'y assisterons pas. M. René Morax a supprimé la scène du chemin creux où Tell, après avoir quitté la barque, guette le passage du bailli et prépare son embuscade. Il a, dit-il, voulu enlever « à la vengeance ce caractère de préméditation et de ruse qui l'avilit ». En faisant de son Guillaume Tell un innocent, un ingénu et bon sauvage, il s'interdisait en effet de lui prêter le moindre machiavélisme, la moindre préparation criminelle. Voici donc ce qu'il a imaginé : au bord de ce bras du lac des Quatre-Cantons, qu'on appelle le lac d'Uri, vit une gardeuse de moutons, une vieille sorcière qui a aperçu la barque. Cette barque emporte Gessler et son prisonnier, Guillaume Tell. La tempête se déchaîne. Tell, dans le désarroi général, dénoue ses liens, reprend son arbalète, tue Gessler et, poussant la barque vers le rocher, réussit à se sauver. Il vient se chauffer aux tisons de la vieille femme qui l'accuse, et il se disculpe. Il m'a paru que cette sorcière convenait mieux à un drame de Shakespeare et n'était pas à sa place. J'aurais préféré un brave berger tout ordinaire.

Enfin, M. René Morax a reporté au dernier acte

la scène célèbre du Rütli qui précède directement le triomphe de l'indépendance. Il parvient ainsi à une gradation d'effets qui était jadis une règle dramatique. Mais Tell ne va-t-il pas disparaître dans cette assemblée des confédérés, dans cette insurrection patriotique des cantons? La plus belle trouvaille du poète est peut-être la façon dont il va rattacher le sort de son héros à l'intérêt général. Les délégués des trois cantons arrivent successivement au Rütli pour prêter le serment. Un homme bondit tout à coup parmi eux. Sont-ils trahis, quelqu'un a-t-il livré le secret de leur rendez-vous? Non, c'est Guillaume Tell qui vient occuper sa place et qui, auparavant, demande à être jugé. Voici l'assemblée transformée en un tribunal. Erni plaide la cause de Tell. Ces bourgeois, ces laboureurs, ces bergers écoutent gravement, pèsent le pour et le contre, puis, d'un grand cri unanime, ils acquittent le meurtrier de Gessler. Dans un des meilleurs contes de *l'Alpe homicide* de M. Paul Hervieu, il y a le jugement d'un guide par ses pairs : on y voit pareillement avec quelle gravité les gens du peuple rendent la justice. Un dernier décor nous restitue la petite chapelle avec le cimetière en terrasse sur la vallée et le chalet de Guillaume Tell. Les femmes anxieuses se rassemblent parmi les tombes. De vallée en vallée, les feux et le tocsin ont appelé les hommes à la bataille : ils assiègent les châteaux où résident les baillis. Sont-ils vainqueurs ou vaincus? Les cantons sont-ils libres, ou la main de l'Empereur va-t-elle s'abattre plus lourdement encore sur eux? Un messager accourt, essoufflé, blessé : c'est la victoire. Les tambours et les fifres retentissent. Et voici successivement,

rangés sous leurs oriflammes, les soldats de chaque canton. C'est un défilé patriotique, bien fait pour les acclamations.

Au cours de cette analyse, je crois avoir noté les qualités essentielles du drame de M. René Morax et son originalité. Il n'a pas l'ampleur et la richesse de celui de Schiller, ni sa pureté de forme, mais dans sa simplification voulue il s'appuie mieux sur le génie local. Il est l'œuvre d'un poète qui connaît l'alpe et la montagne et ne s'est pas contenté de les regarder de la plaine. Ses rugosités mêmes lui conviennent. Plus massif, moins équarri que la pièce du poète allemand, moins chargé de discours libéraux et généreux, d'idéal social, il est bien le geste épique d'un peuple de paysans.

Dans la partie musicale qu'il a écrite pour les chœurs, M. Gustave Doret a réalisé, m'a-t-il paru, un heureux tour de force. Il s'est interdit la plupart des instruments à corde. Avec un orchestre quasi réduit aux cuivres, il a cherché l'expression des chants primitifs et populaires sans rien abandonner de sa science. Le chœur : *Eteignez tous les feux* m'a semblé incarner particulièrement l'angoisse collective d'un peuple menacé. Les décors qu'a brossés M. Jean Morax élargissent l'œuvre qu'ils sont chargés d'encadrer. Quelques lignes, peu de couleur suffisent au peintre pour donner l'impression des sommets écrasants, des glaciers épais, des hauts pâturages, des forêts noires, des lacs larges aux rives sauvages. Rarement toiles de fond furent aussi rigoureusement appropriées au sujet. C'est encore la preuve que la complication est une erreur dans les décors de théâtre.

Les acteurs, qui ne sont pas tous excellents,

tiennent le milieu entre les tragédiens de collège et les jeunes prix du Conservatoire. Du moins, ne trichent-ils jamais par fausse déclamation, artifice ou goût de parade, en sorte qu'ils traduisent leurs personnages avec beaucoup de naturel. Cependant les figurants sont un peu trop mécaniques : il leur faudrait plus de mouvement, plus d'action. Je n'ai jamais vu les gestes populaires liés avec plus de vérité et de vie que par la troupe sicilienne de Grasso : on n'aurait pas pu régler la mise en scène avec cette perfection, si chaque figurant ne s'était de lui-même intéressé à l'intrigue, n'avait pas de lui-même exprimé par sa mimique ce qu'il en pensait. Les figurants doivent avoir leur initiative, mais on craint d'habitude de trop leur en laisser.

II

Le drame de M. René Morax a paru dans les *Cahiers vaudois*, publication mensuelle luxueusement présentée, qu'a entreprise un jeune éditeur de Lausanne, M. Tarin. Et ces *Cahiers vaudois* contiennent dans leurs premiers numéros le manifeste, ou les manifestes, d'une nouvelle école littéraire qui est la Pléiade de la Suisse romande, témoignage d'une petite insurrection qui mérite de retenir l'attention.

Si Guillaume Tell a secoué le joug de l'étranger, l'étranger s'est vengé : il est revenu. Aujourd'hui, en Suisse, il foisonne et il est chez lui. Comme le dit assez plaisamment un des rédacteurs des

Cahiers, « les fils de Tell ne refusent pas toujours de se découvrir devant la perche où le panama du métèque remplace le chapeau du bailli autrichien ». Non seulement ils ne refusent pas de se découvrir, mais encore ils ont accommodé leur pays pour y attirer le plus d'étrangers possible. Stations d'été, stations d'hiver, cures d'altitude, cures de repos. villes universitaires rivalisent à qui les retiendra, C'est une inondation pacifique et néanmoins dangereuse qui recouvre les anciennes coutumes, les anciennes mœurs, l'originalité locale. De plus, on a beau chanter dans *Tell :*

Frères, nous sommes frères,
Hommes du même sang,
Fils de la même mère,
Épis du même champ,

la fédération des vingt-quatre cantons n'a pas été l'œuvre d'une race qui se cherche, se retrouve, s'unit, mais bien l'amalgame de plusieurs races poussées les unes vers les autres par une communauté d'intérêts et d'aspirations. La Suisse est une patrie artificielle, composée peu à peu à coups d'énergie et de raison, où l'on parle trois langues, et qui ne peut avoir aisément une sensibilité commune. Dans la préface d'un livre très remarquable, à la fois ardent et tendre, qu'il consacre aux *Cités et Pays suisses* (retenez bien ce mot : *pays suisses*, au pluriel), M. Gonzague de Reynold explique clairement cette formation : « Nous sommes construits, écrit-il, avec des fragments de la Lombardie, de la Savoie, de la Bourgogne, de la Souabe, de la Rhétie. Notre existence est l'œuvre de l'histoire et surtout de notre *volonté*. Nous avons un esprit, certes : il

se crée, il se renforce, il se propage tous les jours ; mais notre caractère national, à nous fédéralistes, est fait de tout ce qui semble contredire la notion même de nationalité : de variétés et d'oppositions. Si nous sommes capables d'aimer, tout naïvement, avec une sincérité d'enfant, le Rhin, le Léman, les collines de Fribourg, les forêts de Berne, les vergers de Schwytz, les vallées tessinoises, les rochers rouges de l'Albula, sans y chercher des arguments pour nos théories, sans nous préoccuper de nous opposer les uns aux autres, nous aurons acquis la seule unité désirable et nécessaire pour un peuple : *l'unité morale*, — et le reste nous viendra par surcroît. » Cette unité morale est toujours plus ou moins l'œuvre de l'histoire et de la volonté. Elle a été merveilleusement réalisée en France par les Capétiens. Ils n'ont pas diminué la puissance provinciale en l'incrustant dans la puissance française. Ils ont su fondre dans une harmonie générale les différences profondes qui séparaient la Bretagne et la Lorraine, la Normandie et la Gascogne, la Bourgogne et la Provence. L'unité réalisée de la langue a servi leurs desseins, et peu à peu le caractère national a été créé avec toutes les apparences de l'unité de la race. En Suisse, la tâche était plus ardue : l'histoire ne mêle les peuples qu'avec l'aide des hommes : une constitution fédéraliste ne prend pas la place d'une dynastie. Elle peut respecter les institutions et les forces locales, et c'est la beauté de la fédération suisse, mais elle ne crée pas un caractère national parce qu'elle ne l'incarne pas. Des légistes n'ont jamais fait une nation. Il lui faut des chefs et des visages. La part faite à la raison est trop grande dans la composition de la

Suisse pour qu'on vienne dire ensuite à cette raison : — Abdique, goûte *avec une sincérité d'enfant* les oppositions des paysages, les variétés de types, de races et de tempéraments qui se rencontrent dans *tes pays*, afin de créer ton unité morale. — Les deux termes du problème sont contradictoires. La raison, trop utilisée, n'accepte plus d'être réduite au second plan. Et cette raison, toujours en éveil, toujours raisonnante, pourrait bien faire partie du caractère national de la Suisse. N'est-elle pas la marque même de ses meilleurs écrivains? Jean-Jacques, Benjamin Constant, Mme de Staël sont des passionnés et des agités : ils tirent des systèmes de leurs passions et de leurs agitations mêmes. Le premier, selon la belle expression de M. Faguet, rend les idées sensuelles. Les deux autres, entre deux ruptures, rédigent des chartes et des projets de gouvernement. Leur sensibilité s'acharne à être logique. Amiel tient le compte de ses sensations comme un caissier balance ses doit et avoir. Et les héros d'Édouard Rod souffrent autant de leurs incertitudes, de leurs indécisions, blessures de leur esprit, que de leurs amours, blessures de leurs cœurs.

Sans doute on ne doit toucher qu'avec une certaine délicatesse aux conflits intérieurs que nous devinons chez une nation étrangère, parce qu'on risque toujours d'en méconnaître les causes profondes. Et mieux vaut réduire celui-ci, comme les *Cahiers vaudois* en donnent l'exemple, à une question littéraire. C'est M. Ramuz qui a rédigé le premier manifeste sous ce titre : *Raison d'être*. M. Ramuz a publié plusieurs romans de mœurs vaudoises, *Aline*, *les Circonstances de la vie*, *Aimé Pache*, où il

serre de très près la réalité sans chercher à l'expliquer. Son art impressionniste laisse les choses et les visages dans leur atmosphère, ne les immobilise pas, ne les dessèche pas. Mais il a trop souvent recours aux locutions locales, ce qui ne laisse pas d'embarrasser le lecteur, et il attache de l'importance à de menus faits, comme si tout, dans la vie, devait être mis au même plan. Son manifeste est écrit sous une forme de confession intellectuelle, ce qui lui communique un accent plus émouvant que n'en ont d'habitude les exposés de programmes. Confession intellectuelle qui revêt, et très justement, un tour général. Quand on est petit, on aspire par tous les pores, inconsciemment, les particularités de son pays. Au lieu de nous laisser nous livrer spontanément à cet instinct, on nous met des livres dans les mains. Le collégien qui, par la fenêtre, voit la rive du lac où l'on fait, par un beau temps, la lessive, ne sait pas découvrir le lien qui unit cette scène à celle de Nausicaa dans l'*Odyssée*. Le livre ne fait très souvent que le détourner de sa voie naturelle. Mais le livre a-t-il tant d'emprise sur le cerveau quand on est petit? Une promenade n'a-t-elle pas raison de son influence? Après le collège, M. Ramuz nous conduit à Paris et nous dit ses illusions et ses désillusions. Puis, c'est le retour au pays natal, mais ce pays a changé (comment le sait-il, s'il l'a si mal regardé de ses yeux d'enfant?). L'étranger s'en est emparé : partout il s'installe, partout il construit. La tâche qui s'impose, c'est de reconquérir son pays, et pour cela de le sentir, et enfin de l'exprimer.

« Notre histoire, dit M. Ramuz avec une infinie mélancolie, ne nous enseigne à peu près rien ; nos

traditions sont contradictoires : et notre race, alors, cette forme de sensibilité particulière qu'on doit à un climat, à une nourriture, à un sol, il semble assez que nous en fassions fi... » Cette histoire pourtant montre une volonté continue, tenace, et d'assez beaux exploits : Granson et Morat ne sont pas si loin de Lausanne. Mais on devine, à travers ses injustes généralisations, ce qui afflige M. Ramuz : il cherche une sensibilité, et il trouve la raison, toujours la raison. On ne fait pas de l'art avec la raison seule, on n'exprime pas le cœur de son pays avec des raisonnements. Cette sensibilité, où la chercher, sinon chez les paysans? Eux, du moins, ont leur patois. « C'est pourtant à lui qu'il faut tendre à tout ramener, lui qu'il faut prendre pour modèle, et là encore la transposition doit intervenir, car il n'y a pas d'art sans transposition : mais ce qu'il convient de prendre pour base, c'est cette forme-là, parce que la nôtre, parce qu'existante, définie, et voilà le point d'appui du levier. » Transposition, convenance, termes excellents : il n'y a pas d'art sans appropriation, et quant aux patois, puisqu'ils ne sauraient s'incorporer dans la langue dont ils sont déjà la déviation, il faut savoir rendre leur saveur par des équivalents. Mais pourquoi diable M. Ramuz, si judicieux dans cette partie de son manifeste, ajoute-t-il : « Il faut que notre rhétorique, nous nous la soyons faite sur place, et jusqu'à notre grammaire, et jusqu'à notre syntaxe... » Grammaire et syntaxe seraient-elles donc soumises au caprice individuel? Quand on veut parler une langue, on consent à la respecter. Vous voyez d'ici ce que deviendraient cette syntaxe et cette grammaire faites sur place. Dieu nous en

préserve ! Quand l'originalité a-t-elle consisté à se créer sa syntaxe et sa grammaire? Ce paradoxe lancé au hasard, M. Ramuz fait de son petit pays une ravissante description : « Il est tout petit, notre pays, mais c'est tant mieux. Je le tiens ainsi tout entier sous moi, et, d'un coup d'œil, je le dénombre. Le noyer qui est rond voisine avec le cerisier pointu. Les pommiers ont des troncs blancs. Ces toits rouges, ces cadrans bleus, qu'une phrase soit jetée par quelqu'un qui passe à quelqu'un qui est dans son champ, qu'une heure sonne, qu'un chien aboie : rien de tout ce qu'il contient ne m'échappe, que ce quelque chose s'adresse à l'oreille ou à l'œil, etc. » Et il rêve d'écrire à la façon de son petit pays. Vous concluez : voilà du régionalisme, il va nous rendre une petite vie particulière, observée de tout près, et peut-être les sentiments qu'il traduira seront-ils, sans qu'il l'ait cherché, de l'ordre universel. Rien n'est plus fréquent, en art, que cet élargissement. Un Mistral chante une idylle provençale, et c'est le cœur éternel de la terre dont on surprend les battements. L'humanité essentielle se retrouve en des œuvres d'actualité. Mais M. Ramuz tient à être déconcertant : par une distinction subtile il déclare se séparer du régionalisme, se méfier des usages, des mœurs, des croyances, de toutes ces *petitesses-là* : « On ne va, dit-il, au particulier que pour amour du général et pour y atteindre plus sûrement. » Oui, mais à condition de ne pas mépriser ce particulier. Pourquoi cet air pincé, ce recul, ces dissertations, puisqu'il conclut, et si joliment : « Qu'il existe, un jour, un livre, un chapitre, une simple phrase, qui n'aient pu être écrits que chez nous, parce que copiés dans leur inflexion sur

telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d'un beau rivage, quelque part, si on veut, entre Cully et Saint-Saphorien, que ce peu de chose voie le jour, et nous nous sentirons absous. »

Vous souvenez-vous de la dédicace de *Calendal :* « Ame de mon pays,... âme éternellement renaissante, âme joyeuse et vive, qui hennis dans le bruit du Rhône et de son vent ! — âme des bois pleins d'harmonie et des calanques pleines de soleil, de la patrie, âme pieuse, je t'appelle, incarne-toi dans mes vers provençaux ! » Et comme un navire, le poème s'avance avec franchise et majesté, portant à sa proue cette inscription pareille à une Victoire ailée...

Après l'analyse du *Tell* de M. Morax, destiné à incarner l'âme populaire et, par conséquent, à renforcer le caractère national, il m'a paru intéressant de montrer, dans ces tentatives littéraires un peu contradictoires de la Suisse romande, l'élan d'une jeunesse avide de sentir plutôt que de raisonner, désireuse de se faire une place à part dans les lettres françaises.

III

Aucun art n'a la souplesse, la diversité de l'art du roman. Il peut à volonté se resserrer pour l'analyse d'un cas psychologique ou s'élargir jusqu'à devenir une fresque de la vie contemporaine. En vérité, il contient tous les autres arts...

J'entends encore M. Paul Bourget s'exalter sur ce plaidoyer quand on pensait le complimenter sur l'une ou l'autre de ses dernières pièces. Plaidoyer qu'il développe précisément dans la dédicace du *Démon de midi* à l'auteur de *Gingolph l'abandonné*, M. René Bazin : « Cet art du roman, enivrant et décevant comme un songe d'opium... Une fois engagé dans ses imaginations, le conteur oublie bien vite et son point de départ et son point d'arrivée. Il ne voit plus que ses héros et leur caractère. Un demi-délire presque hallucinatoire l'envahit. Il a voulu faire œuvre de docteur ès sciences sociales, comme disait Balzac. Il n'est plus que le témoin passionné des drames qu'il invente et auxquels il participe, comme s'ils étaient réellement vécus devant lui par d'autres... »

Pourquoi donc paraissait-il avoir abandonné le roman pour le théâtre? Depuis *l'Émigré* il n'avait publié que des nouvelles. Avait-il connu, comme tant d'artistes au sommet de leur carrière, la lassitude de la tâche familière, le vertige du changement, le besoin de s'engager sur des voies encore inconnues, comme s'il y devait retrouver sa jeunesse avec un nouvel emploi de ses forces, et n'est-ce pas une légitime tentation du démon de midi, ce désir de créer encore et de découvrir pour sa pensée d'autres formes?

Le voici qui revient à son art préféré avec le *Démon de midi* ce livre en deux volumes où s'accumulent, comme les meubles et les tableaux dans un palais de Gênes ou de Venise, les richesses de réflexion, d'analyse, d'observation sociale, les souvenirs d'histoire, de voyages, de musées. Livre tissé d'une étoffe presque trop somptueuse et surchargée.

Parvenu au sommet de sa vie, un écrivain connaît parfois l'ivresse de sa virtuosité. On surprenait ce délire dans *Forse che si forse che no* de M. d'Annunzio, où l'auteur ne consentait pas à descendre de son trépied. On pouvait craindre chez M. Paul Bourget l'envahissement de la partie dogmatique, le goût de la démonstration, l'abondance des preuves et des lois. Ainsi la trame du *Médecin de campagne* et du *Curé de village* se perd-elle, par intervalles, dans les discussions théoriques, Balzac s'attachant, à travers ses personnages, à ses constructions de politique générale. Le théâtre a-t-il eu cet heureux effet de maintenir chez l'auteur de *la Barricade* le sens de l'action? Ce livre formidable est un des plus vivants qu'il ait écrits. Il lui arrivait d'arrêter ses protagonistes sur la pente du drame qui les emportait pour leur laisser le loisir de sonder leur conscience et d'en mesurer les abîmes. Ici, les protagonistes ne jouissent jamais d'aucun loisir : ils sont toujours en action et ils ne se retournent sur eux-mêmes que parce que la racine de leur volonté est dans leur pensée. Dans les différentes opérations de notre âme, il n'y a pas de cloisons étanches : nos convictions se traduisent en actes, et si nos actes démentent nos convictions, ne finiront-ils pas par les transformer?...

Toutes les beautés, toutes les complexités d'une œuvre d'art ne se livrent peut-être qu'aux artistes eux-mêmes, parce qu'ils savent comment on transmet la vie à des êtres de fiction, et au prix de quels arrachements intimes! Sainte-Beuve, je crois, réclamait du critique qu'il fût un demi-créateur à tout le moins, afin qu'il pût suivre précisément

ce travail de l'enfantement spirituel. Il y a, en effet, un plaisir particulier, quand on est soi-même romancier, à suivre dans un roman le développement des caractères, la marche humaine, les signes de la vie individuelle et cette fixation de la vie collective qui est aujourd'hui la plus grande difficulté que rencontre l'écrivain à cause de l'extraordinaire mobilité de notre époque où les courants changent sans cesse, où la rapidité des modes trompe aisément sur la permanence de nos sentiments essentiels. J'aimerais ainsi à rechercher dans quel ordre ont dû se présenter les divers éléments qui ont servi à composer *le Démon de midi*.

Dans sa préface, M. Paul Bourget nous indique l'origine de son œuvre : une conversation avec Melchior de Vogüé sur Chateaubriand. Chateaubriand écrivant *le Génie du Christianisme* chez Mme de Beaumont, Chateaubriand défenseur de l'Église et s'abandonnant en même temps à toutes les folies de son désir, n'y avait-il pas, dans cette dualité, le thème d'un roman d'analyse : « De hautes certitudes religieuses, coexistant, chez un homme public, avec les pires égarements de la passion. » Dualité aussi fréquente que la faiblesse humaine, et dont la contradiction saisissante a retenu plus d'un romancier : Édouard Rod, dans *le Réformateur*, avait ainsi mis en scène Jean-Jacques Rousseau, pris entre son système et ses actes. Et c'est là un problème quasi insoluble. Une conviction catholique contraindrait, par son application, à une vie quasi parfaite. C'est l'idéal qu'il faut s'efforcer d'atteindre, mais si l'on tombe en route? Devra-t-on se retirer de la bataille qui se livre autour de cet idéal dont on n'a pas cessé

d'apercevoir la vérité? Et sera-ce de l'hypocrisie que d'intervenir publiquement en sa faveur alors qu'on l'offense en secret? Cette hypocrisie, qui, d'ailleurs, n'est pas dans les idées, n'est-elle pas encore préférable au cynisme de ceux qui, incapables de dominer leurs passions, ont imaginé, sous couleur de sincérité, de les célébrer, de les diviniser, d'en tirer des théories? On est aisément assuré de vivre en harmonie avec ses convictions, lorsque ces convictions sont toutes de satisfaction sensuelle et d'affranchissement de l'individu. Faut-il donc ajouter la faiblesse du cerveau à celle du cœur ou des sens, et la pensée doit-elle nécessairement faire partie du naufrage? Mais qu'est-ce qu'une pensée qui ne gouverne pas la conduite? Comment la foule admettra-t-elle jamais qu'on pense d'une manière et qu'on agisse de l'autre? Elle n'attache d'importance qu'aux exemples. En ne vous soumettant pas vous-mêmes à la cause que vous prétendez servir, vous lui nuisez plus sûrement que vous n'aurez contribué à la défendre. Mais la vie privée n'est pas la vie publique, et cette vie privée, nul n'a le droit d'y pénétrer. Savez-vous si cette vie privée, tôt ou tard, n'empiétera pas sur la vie publique au contraire, et si elle ne vous obligera pas à des démarches compromettantes qui démasqueront la fausseté de votre double jeu?

M. Paul Bourget a tranché le débat dans le sens le plus rigoureux. *Le Démon de midi* s'achève sur ce précepte : « Il faut vivre comme on pense », que complète cette autre formule, tirée, elle, de l'expérience : « Vivons : tôt ou tard, on finit par penser comme on a vécu. » Déjà, il avait montré

le même rigorisme dans *le Disciple*, dont le sujet : la responsabilité de l'écrivain, touche à celui-ci. C'est bien parce qu'on est responsable de ce qu'on écrit, qu'on est contraint d'écrire avec sa pensée et sa vie. Louis Savignan, héros du *Démon de midi*, est persuadé de cette responsabilité : il écrit pour répandre ou défendre sa foi, il a vu, il a jugé les résultats du catholicisme dans l'histoire et dans la société ; historien et polémiste, son œuvre est toute d'apologétique. Pour l'amener à ce conflit de la foi et de la passion, le romancier l'a mis en face de la plus redoutable rencontre amoureuse : celle d'une femme qu'il a aimée, jeune fille, dont les circonstances l'ont séparé sans lui procurer l'oubli, et qu'il retrouve, malheureuse et toujours aimante. Ils sont tous deux à ce sommet de la jeunesse où l'on entrevoit le déclin, où l'amour prend une importance si grande, un charme si émouvant, une couleur si éclatante que son aurore, dans le cœur des adolescents, ne paraît plus qu'une lueur pâle et presque négligeable. En analysant cet amour, on devine que le romancier s'est pris d'une tendre compassion : jamais il n'avait dessiné une figure de femme plus séduisante et parée de plus de noblesse dans la faute que cette Geneviève Calvières qui ne renoncera à son amour que par amour et qui, égarée sur de hauts chemins, montera bien tôt ou tard jusqu'à cette cime de nos sentiments d'où l'on n'aperçoit plus que Dieu. Sur l'ossature d'idées que lui avait fournies le duel de la pensée et de l'action, il a jeté cette chair frémissante.

Mais comment atteindra-t-il plus sûrement cet homme qui, distribuant aux autres l'enseignement

de sa foi, en a libéré sa propre vie? Pour qui a pénétré dans ses profondeurs l'œuvre de M. Paul Bourget, un troisième élément devait ici intervenir : le sentiment paternel dont il a subi peu à peu la hantise. Dans ses trois derniers romans, *l'Étape*, *Un Divorce*, *l'Émigré*, se retrouve le conflit des générations. Et ce conflit s'accentue dans *le Tribun*. Le roman, d'habitude, est la peinture des mœurs dans l'espace plutôt que dans le temps : il prend quelques types représentatifs d'une époque et résume en eux les caractères généraux de cette époque. Mais il peut aussi prendre une série de générations et suivre sur elles le travail des idées et des événements. J'ai plus d'une fois manifesté mon goût pour cette monographie des familles. Car l'histoire d'une famille peut être un raccourci de la grande histoire. Le marquis de Vogüé écrivant *l'Histoire d'une famille vivaroise*, la sienne, se trouve par surcroît étudier sur un coin du sol la répercussion de toute l'histoire de France. A la lumière de la méthode expérimentale qui n'a pas cessé de le diriger dans ses analyses, M. Paul Bourget a été conduit à mettre au premier plan, dans la société, ce qui assure sa durée, le sens de la famille, et non pas la recherche du bonheur individuel. Louis Savignan sera donc frappé dans son fils.

Mais le fils méritera pour lui. Et voici découvert le quatrième élément du *Démon de midi* : l'idée catholique de la communion des saints et de la réversibilité des mérites. L'homme n'est pas un être isolé qui agit pour son propre compte : il est mêlé à la vie générale, sa faute entraîne d'autres fautes, sa vertu préserve ou rachète des cou-

pables, en sorte que dans la communauté le bien et le mal ont une répercussion infinie. M. Paul Bourget n'a pas fait, comme c'est la mode aujourd'hui, sa profession de foi religieuse; il n'a pas raconté sa conversion dans les quotidiens; il estime que le domaine de l'âme est un domaine réservé, et que les drames individuels de la conscience se traduisent non par des déclarations, mais par une modification dans l'action publique. Or il est visiblement pénétré de la doctrine catholique : il lui attribue l'ordre dans la vie privée comme dans la vie sociale. Il écarte d'elle toutes ces doctrines parasites qui conduiraient à la négation de son unité, de sa hiérarchie, de son objectivité. Mais il pénètre jusqu'à son essence même quand il voit en elle, comme il l'avait déjà montré dans *l'Échéance*, le rachat des âmes par les mérites transmis du Christ. Comment s'étonner dès lors que le *Démon de midi* aboutisse à une crise religieuse?

Un problème moral posé à travers un cas sentimental, tel fut à l'origine le sujet du *Démon de midi*. Ce qui a changé les proportions du livre, c'est d'abord le sens de la race : un homme n'agit pas, ne choisit pas que pour lui-même, l'avenir est là qu'il organise ou compromet. Et c'est encore et surtout la question religieuse qui, loin d'amoindrir l'étude des mœurs, en montre les ramifications infinies, soit dans la vie individuelle, soit dans la vie générale...

DEUXIÈME PARTIE

1916-1919

I

LE THÉATRE AU FRONT

Deux revues. — La Comédie-Française aux armées.

Juin 1916.

Il y a deux ans que j'ai cessé d'écrire à *la Revue hebdomadaire* sous la rubrique *la Vie au théâtre :* d'autres soins m'ont occupé. Au cours de ces deux années, les théâtres ont vécu, m'a-t-on dit, d'une vie lente et ralentie, empressés à distraire permissionnaires et blessés, attendant des jours plus sereins pour convier à des spectacles nouveaux une foule rajeunie par nos victorieux destins et pour donner, par ces spectacles, une image de la société française digne de l'estime que ces deux années de guerre nous ont value dans le monde entier.

C'est à l'avant qu'il convient donc de chercher toute nouveauté. Roxane vint à l'armée de Cyrano. Les généraux de Louis XIV et de Louis XV, quand les opérations chômaient, réclamaient qu'on leur expédiât de Versailles les comédiens ordinaires de Sa Majesté et même le corps de ballet. Napoléon convoqua à Erfurt Talma, empereur de la tragédie, et lui offrit un parterre de rois. Les

poilus de la grande guerre n'ont pas eu besoin d'appeler à eux les innombrables acteurs de Paris qui, sauf les pères nobles et les traîtres, doivent être d'ailleurs tous mobilisés ; ils ont composé eux-mêmes leurs spectacles. Les revues et les couplets ont foisonné cet hiver dans les cantonnements de repos. On les répétait jusque dans les tranchées. Il fallait bien tromper la longueur du temps, la tristesse de la boue et de l'existence souterraine, et oublier le voisinage de la mort. La gaieté est une des formes du courage : elle prolonge l'endurance. Et quels abîmes de misère ne recouvre-t-elle pas quelquefois ! Tel guetteur attentif à son créneau maintenait sa vigie monotone en mâchonnant un refrain. Un décorateur improvisé camouflait une toile de tente. Dans quelque village en ruines, un musicien découvrait un piano. Les costumes étaient fournis par les maisons abandonnées et démolies ou prêtés par les rares habitants demeurés à leur foyer. Et la première se donnait au son du canon.

I. — DEUX REVUES

Janvier 1916

J'ai eu l'occasion de voir représenter deux de ces revues de l'avant. L'une est visiblement l'œuvre de lettrés : elle a la légèreté, la bonne humeur, l'esprit et même parfois la rosserie qu'on aimait applaudir au Palais-Royal ou aux Capucines ; l'autre, plus ingénue, plus sentimentale, plus émue,

est toute émaillée de ces couplets qui séduisent au café-concert honnête un public de famille.

La première est présentée au public par le régisseur en personne :

Nous allons donc, messieurs, jouer une revue.
Nous n'avons ni décor, ni rampe, ni rideau ;
D'une commère, hélas ! vous n'aurez point la vue,
Et notre scène n'est en somme qu'un tréteau ;

Mais nous sommes en guerre, et l'on doit, à tout prendre,
Se contenter de peu. Je m'en vais donc vous rendre,
Ou du moins l'essayer, avant toute chanson,
Scène, acteurs et décors. Voilà, nous commençons.

Et il décrit les lieux, si fidèlement qu'on ne peut plus le citer. Après quoi, il se retire sur ces quatre vers :

La voix du deux cent vingt a sonné les trois coups.
Va, petite revue, sois légère et plaisante.
Messieurs, pour nos chansons, ayez l'âme indulgente
Et de quelques bravos, à la fin, payez-nous.

Légère et plaisante, la revue commence en effet. Elle n'a pu se munir que d'un compère, mais il est de choix. Elle a pris Vauban, prince des fortifications, patron de la guerre de siège. Quant à la commère, Jeanne d'Arc était conviée, mais les entraves mises à la circulation des dames dans la zone des armées ne lui ont pas permis de franchir les barrages de territoriaux. Jadis, le sire de Baudricourt montra, heureusement, moins d'intransigeance.

Vauban tombe dans un état-major dont il se fait expliquer les rouages compliqués. Ainsi ignore-

t-il ce que c'est qu'une D. E. S. On le lui chante sur un air de la *Fille de Madame Angot :*

I

Marchande de denrées,
D'matériaux et d'engins,
La D. E. S. aux armées
Donn' tout c'qu'on a besoin.
Bœuf, carottes, riz, salade,
Béton, bois pour gourbis,
Fusils, obus, grenades,
Vêt'ments et tout l'fourbi.

La D. E. S.
Quand ça presse,
Doit vous servir rapid'ment.

Et c'est elle
Qu'on appelle
Pour fair' les ravitaill'ments.

II

Grande est son obligeance,
Quoi que vous lui d'mandiez,
Elle fait diligence
Pour vous l'faire expédier.
Ainsi, un corps d'armée
Veut d'puissants projecteurs,
Il r'çoit dans la journée
Un' lampe pigeon à réflecteur.
La D. E. S...

. . . .

Chaque bureau a sa chanson ou sa ballade : celle de la section du courrier se chante sur l'air du furet :

Il court, il court, le courrier,
Il court après ses papiers...

Une revue a tous les droits, même celui de critiquer la paperasserie. Celle-là, qui s'avance d'un pas si léger, sait aussi arpenter les sommets et trouve une occasion de lyrisme dans le souvenir des Éparges et du bois Le Prêtre :

Colline des Éparges, ô terre d'épouvante...

et :

Le soleil se couchait sur la Woëvre tragique...

Mais un *type qui revient de Paris* la ramène dans les petits chemins. — Les civils tiennent-ils, à l'arrière? demande-t-on. Comment ne tiendraient-ils pas, le métro lui-même les met à la raison. Quelqu'un émettant, dans le métro, des doutes sur l'issue de la guerre s'entend répondre par l'employé qui annonce les stations : *Berlin.*

Les ministres, comme il sied à toute revue qui se respecte, c'est-à-dire qui ne respecte rien, ne sont pas oubliés. Sur l'air du *Père la Victoire*, leur doyen prélude :

Amis, je viens d'avoir cent ans,
Après un' long' carrière,
Je r'viens au ministère...

Mais le chœur ne les écoute guère :

Pendant c'temps-là nos braves troupiers
Qui se batt'nt pour la France
Se fich'nt pas mal des députés,
C'n'est plus en eux qu'ils ont confiance.
La politiqu' les intéresse pas.
Ils sav'nt que c'est une blague sinistre,
Ils ne connaiss'nt pas les ministr's d'État
Mais sav'nt qu'il y a des tas de ministres.

Enfin le dénouement, en apothéose, est un pastiche heureux de Rostand. Il met en scène un général de l'Empire et Cyrano de Bergerac qui représente le soldat de l'ancienne France. Ces deux guerriers font surenchère d'héroïsme, rappelant chacun leurs exploits, quand survient le poilu de 1915 qui recommence la tirade de Flambeau :

Le grenadier Bridet du ... corps,
Se bat depuis des mois, joyeux, et vit encor,
Né de papa Breton et de maman Lorraine,
Parti dès le deux août des rives de la Seine...
. . . .
(*A Cyrano.*)

Nos poètes à nous, ce sont, mon capitaine,
Ces Saint-Cyriens encore enfants, soldats à peine,
Qui, pour aller au feu, ajustaient leurs gants blancs,
N'ayant que leur plumet au shako de tremblant.

Une ballade dans le goût des Cadets de Gascogne met les trois soldats d'accord :

Ils sont tous soldats de la France,
Et leur seul titre à la fierté
C'est leur diplôme de vaillance.
Ils sont tous enfants de la France
Et tous au cœur ont l'espérance
De ne jamais démériter.
Ils sont tous enfants de la France,
C'est leur seul titre de fierté...

Et Vauban qui tient les destinées de la revue constate que le soldat gris-bleu ou bleu-horizon a conservé intact ce quelque chose de particulier qui se retrouve dans toute l'histoire militaire de la France et que l'Allemagne ne connaît pas : le panache.

***

La seconde revue, composée et jouée par des soldats du 341e régiment d'infanterie, ne s'est pas contentée des feux de la rampe ; elle a eu les honneurs du feu. On avait dressé les planches, un vrai petit théâtre de Guignol, avec un rideau représentant Marseille et la grande bleue, — le régiment étant du recrutement de la côte d'Azur, — en arrière d'un village complètement détruit par les bombardements, à côté de l'église mutilée, à huit cents mètres à peine des tranchées allemandes. Au cours de la première représentation, comme l'un des acteurs tenait le rôle de ces mercantis qui assiègent les cantonnements de repos, trois obus passèrent au-dessus de l'assemblée et éclatèrent un peu plus loin ; le comédien qui débitait son boniment de marchand, ne perdant pas la carte, ajouta :

— Et trois obus par-dessus le marché.

Le compère est ici un journaliste qui vient en contrebande visiter le front, et la commère, une marraine échappée de Marseille, à la poursuite de son filleul. Un Marie-Louise imberbe, juponné de soie rose cueillie on ne sait où, fit une parfaite commère. Le couple assiste à des scènes de la vie de cantonnement, mises en chansons : chanson du vaguemestre qui distribue les lettres, chanson de l'orfèvre qui cisèle des bagues. La note est plus sentimentale : le souvenir du foyer y prend des accents nostalgiques, puis se fond dans l'amour du pays qu'il faut défendre. Au hasard le vaguemestre puise dans le tas des cartes postales, et il en retire successivement la lettre du poilu à sa

fillette, celle du soldat à sa femme, celle du Marie-Louise à sa maman, et c'est la même tendresse pour les absents que l'on protège, la même confiance dans l'avenir et la victoire. Quant à l'orfèvre, il dit où vont toutes les bagues qu'il fabrique avec les fusées d'obus allemands : aux doigts des fiancées, des enfants, des vieilles grand'mères même qui ne portaient plus dès longtemps de bijoux, mais veulent porter ce souvenir du combattant. C'est tout à fait le genre touchant du café-concert pour familles.

On renvoie la commère : la relève va se faire. Mais voici un embusqué qui rejoint son régiment. Il ne manque pas de raconter son histoire. N'allez pas croire qu'elle est heureuse. Être embusqué, c'est le pire des métiers, car il faut les savoir tous :

D'abord je fus secrétaire
Dans un vagu' ministère,
Puis je tournai des obus
Avant d'conduir' les autobus...

Et c'est toute une série de mésaventures : le pauvre embusqué, par peur de ses parents, de ses amis, de la foule, de sa femme, de lui-même, est venu chercher le repos au régiment.

A l'embusqué, succède le permissionnaire qui revient de Paris. A Paris, déclare-t-il, sur l'air : *le Légionnaire*, il y a trop de théâtres où l'on joue de « fines comédies » pour le plaisir « de quelques dames bien nippées, de vieux gagas ou de non-mobilisés ».

On voit dans les cafés-concerts,
Qui sont nombreux dans notre capitale,
Des revuett's que tous les soirs on sert,
Pendant qu'ici, l'troupier meurt dans un râle.

Dans les bouis-bouis et dans tous les beuglants,
Sur la scèn' des femmes montrent leurs formes ;
Sous la lumièr' des lustr's étincelants,
Certains ratés attend'nt un cas de réforme.

Le dernier couplet est le plus cinglant :

Si vous voulez sain'ment vous rincer l'œil,
Mesdam's, Messieurs, prenez donc un fauteuil
Au seul spectacle qui en ce moment, je pense,
Dans l'monde entier ait vraiment d'la valeur.
C'est le théâtre où nous sommes les acteurs
Et où se jouent les destinées d'la France.

Et vous devinez les applaudissements qui soulignent cette leçon.

Le machinisme même n'a pas de secrets pour l'avant. A force de fabriquer des gourbis, des cagnas, des abris, on est devenu industrieux. Le décorateur ne craint pas les changements de décor à vue. Et la toile de fond qui représentait une forêt s'ouvre pour encadrer un dernier tableau : une église à moitié consumée par l'incendie et qui, éclairée à l'intérieur, sert de cantonnement.

Appuyé aux pierres écroulées, un soldat monte la garde. C'est la nuit, et la nuit est pleine d'étoiles. D'où la chanson sentimentale : *A quoi rêves-tu?* qui précède l'apothéose finale de la victoire :

Cher petit soldat, dans la nuit sereine,
Vaillant défenseur de notre Lorraine,
A quoi rêves-tu?
Pendant ta faction longue et monotone,
Écoutant tout près le canon qui tonne.
— Je pense surtout à mes vieux parents
Que j'ai dû quitter il y a bien longtemps
Et je vois leurs ombres passer une à une
Au clair de la lune.

Cher petit soldat toujours héroïque,
Si souvent témoin de luttes épiques,
A quoi rêves-tu?
Que regardes-tu dans la nuit sans voiles
Pourquoi fixes-tu les blanches étoiles?
— Je vois tout là-haut dans le firmament
Une femme qui sourit tendrement :
C'est ma fiancée, une belle brune,
Au clair de la lune.

Cher petit soldat, gloire de la France,
Dédaigneux du froid et de la souffrance,
A quoi penses-tu?
A quoi penses-tu? L'obus, la mitraille
Pleuv'nt autour de toi pendant la bataille.
— Je pense et je dis que les Allemands
Du sol envahi, dans très peu de temps,
Seront tous chassés sans pitié aucune
Au clair de la lune.

***

— Voulez-vous, me dit un interprète, voir l'expression allemande du même sentiment?

Et il fait passer sous mes yeux divers carnets de route saisis sur des prisonniers où se trouve recopiée cette poésie : *la Dernière faction* qu'il veut bien me traduire (1) :

(1) Voici le conte allemand en regard. Pour le mieux apprécier, il conviendrait de relire ces innombrables carnets, dont M. Joseph Bédier a publié quelques exemplaires, où sont notés soigneusement les incendies, pillages, viols et assassinats qui ont illustré les campagnes en Belgique et en France de ces soldats sentimentaux : ils ne songeaient pas à leurs foyers quand ils détruisaient celui des autres avec une barbarie que nous ne devons pas oublier.

DIE LETZTE WACHT

Fern von der im Feindesland,
Ein junger Soldat auf Posten stand.

LA DERNIÈRE FACTION

Loin de la patrie, dans le pays ennemi — un jeune soldat monte la garde. — Tout autour de lui la nuit est noire ; — — au ciel les étoiles brillent.

La sentinelle monte et descend, — elle songe au pays tristement. — Autour d'elle tout est tranquille, on ne per-

Ringsum herrscht schwarz finstere Nacht;
Es halten am Himmel die Sterne Wacht.

Der Posten schreitet bald her bald hin,
Er denkt an die Heimat mit trübem Sinn.
Um ihn ist's still, es regt sich kein Laut;
Er denkt an die Heimat, er denkt an die Braut.

Im Geiste sieht er sein Elternhaus,
Sein Mütterlein schaut zum Fenster hinaus.
Ihre Wangen sind bleich, ihre Augen betrübt,
Aus Sorg'um den Sohn, den sie so liebt.

Er sieht seinen Vater, gebückt vor Schmerz,
Die Sorf'um den Sohn bedrückt ihm das Herz.
Der Posten horcht; es kommt ihm vor,
Als schall' aus der Höh' ein Laut an sein Ohr

Doch wie er auch späht in die Nacht hinein,
Er sieht nichts, es muss eine Täuschunh sein;
Wie er jetzt hinaus in die Finsternis schaut,
Tritt vor die Augen das Bild seiner Braut.

Er sieht wie im Traume die Augen so braun,
Die sehnsuchtsvoll in die Ferne schau'n.
Er sieht ihrer schwarzen Locken Pracht
Die dunkler sind als die finstere Nacht.

Dem Posten vor Sehnsucht zerbricht das Herz,
Er zerdrückt eine Träne in stillem Schmerz.
Da dring schon wieder ein Geräusch an sein Ohr,
Er lauscht und nimmt die Waffen hervor.

Doch eh'er geladen und fertig gemacht,
Dröhnt grell und laut ein Schuss durch die Nacht,
Und tödtlich getroffen vom feindlichen Blei
Sinkt wieder der Posten mit leisem Schrei :

« *Leb'wohl! meine Braut, mein Elternhaus!* »
Dann fällt er zurück, sein Leben ist aus.
Die Sterne funkeln in dunkler Nacht;
Es flüstern die Bäume : « Die letzte Wacht. »

çoit aucun bruit. — Le soldat songe au foyer, il songe à sa fiancée.

Son esprit revoit la maison des parents, — sa petite mère est à la fenêtre. — Les joues sont pâles, le regard voilé. — C'est le souci que lui cause son fils, qu'elle aime tant.

Il voit son père, courbé par la douleur, — le cœur oppressé d'inquiétude au souvenir de l'absent. — La sentinelle écoute ; il lui semble — que de la hauteur quelque bruit frappe son oreille.

Mais elle a beau guetter dans la nuit, — elle n'aperçoit rien. Ce doit être une illusion. — Pourtant à son regard qui cherche à percer les ténèbres, — se présente l'image de sa fiancée.

Comme en un songe, le soldat aperçoit les yeux bruns — qui, pleins d'attente, regardent vers le lointain. — Il voit la splendeur des boucles noires, — plus sombres que la nuit ténébreuse.

Le cœur de la sentinelle se brise, — sa douleur muette écrase une larme. — Voilà que de nouveau ce bruit frappe son oreille ! — Le soldat guette et apprête son arme.

Mais avant qu'il n'ait chargé et mis en joue, — stridente et sonore, une détonation perce la nuit. — Frappée mortellement par le plomb ennemi, — la sentinelle s'affaisse, poussant un léger cri.

« Adieu, fiancée, maison de mes parents ! » — Puis il retombe, sa vie s'est envolée. — Les étoiles scintillent dans la nuit sombre. — Les arbres chuchotent : « La dernière faction ! »

La poésie allemande est d'un lettré. Les couplets français sont d'un chansonnier populaire. L'intérêt de la comparaison est celui-ci : d'une part une tristesse poignante, quasi désespérée, la nostalgie

du foyer, et nulle pensée donnée à l'œuvre collective, au sacrifice accepté, à la volonté de vaincre, l'ignorance du but pour lequel on se bat ; de l'autre, le regret du foyer aboutissant naturellement, au contraire, au désir national de la libération et de la victoire.



Si différentes de ton et de caractère, l'une plaisante, littéraire et légère, l'autre vibrante, mélancolique et tendre, ces deux revues qui, par surcroît, ont le mérite d'avoir été improvisées, serviront à l'historien de la guerre lorsqu'il voudra connaître l'esprit du soldat français pendant l'hiver 1915-1916. Quant aux auteurs, ils sont perdus dans cet anonymat de l'armée où se confondent, pour le succès final, les chefs et les soldats.

II. — LA COMÉDIE-FRANÇAISE AUX ARMÉES

Mai 1916.

La vie militaire est faite de contrastes. En quelques heures, les troupes sont transportées du champ de bataille aux cantonnements de repos. On retrouve dans l'herbe, au bord de l'eau, paisibles ou jouant comme des enfants, les héros qui, la veille, au Mort-Homme ou dans le ravin de Vaux tenaient sous un ouragan de feu...

Un hangar immense, aménagé en salle de spectacle. Les côtés en sont redressés comme la coque d'un bateau, ce qui a permis de multiplier les gradins. Il peut contenir deux mille spectateurs, peut-être trois, car il est rempli jusqu'aux bords. Le public y fait une tache uniforme, bleu pâle, ou bleu horizon, ou bleu de ce bleu de fumée qui monte au-dessus des villages le soir. Je veux parler de ces villages intacts où l'on fait la soupe tranquillement, non de ces amas de décombres qui portent encore des noms et ne sont plus habités. D'ordinaire, le public des théâtres oppose les robes claires des femmes aux habits noirs. Ici, nulle opposition, une teinte unique, à peine éclairée de blanc çà et là par le pansement d'un blessé ou la coiffe d'une infirmière. Ces spectateurs ne sont pas bruyants, comme on pourrait croire. Ils attendent avec patience : ils savent attendre. Des cantonnements de repos on les a laissés venir. On leur a dit : — Allez là-bas, ça vous distraira, ça vous amusera. — Ils sont venus de confiance, à peu près indifférents. Ils ont vu tant de choses. Ils ont supporté tant de choses. Ils n'en sont pas à un spectacle près. Ceux-là se sont battus au Bois-Brûlé ou à la Tête-à-Vache.

Cette salle où ils s'entassent, ils la connaissent bien. On l'appelle *Poilus-park* ou *Poilus-music-hall*. On y a donné de tout : des concerts, des revues, des pièces, des chansons. N'importe quel acteur de bonne volonté peut s'y faire entendre, et même tel ou tel qui n'avait que sa bonne volonté. Les musiques militaires y mènent grand fracas. Pendant l'hiver on y est au chaud. Quand on ne sait où aller, on y va. On y est toujours

mieux qu'au café. C'est un divertissement que tout le monde a recherché ou subi. Mais ce soir, il se passe sûrement quelque chose d'anormal.

La Comédie-Française joue à *Poilus-park*. C'est l'événement. La Comédie-Française se déplace : elle va en tournée au front. M. Émile Fabre a eu cette ingénieuse idée d'envoyer aux armées ses comédiens. Ils ne demandaient qu'à y aller. Un cinématographe s'est bien promené à Verdun. Au retour, cela fait un fameux effet. Ici, on n'est pas à plus de huit kilomètres des Boches. En somme, on pourrait recevoir des obus.

A vrai dire, c'est une Comédie-Française un peu panachée qui va du chansonnier Fursy à Mme Bréval, une Comédie-Française qui ne compte ce soir qu'un seul représentant de la maison, Mlle Dussane. Mlle Dussane, en jupe courte et beige, s'est mise à chanter. Elle chante sans compter, comme une cigale. Elle apporte dans ses chansons, dans sa voix fraîche, sur son visage, sur toute sa personne, cette joie de la jeunesse qui est presque banni de la zone de l'avant. Elle fait sur la scène une apparition lumineuse. Tout de suite elle est adoptée par deux mille filleuls en quête de marraine. Elle égrène tout un chapelet de chansons de route, si connues, que le public les reprend en chœur, si aimées qu'elles paraissent toujours nouvelles, *En passant par la Lorraine avec mes sabots*, ou bien *Au jardin de mon père les lilas sont fleuris*. Et son succès, immédiat, si simple, fait penser que la jeunesse était décidément une qualité trop oubliée au théâtre, et qu'il y faudra revenir. La guerre pourrait bien ramener un public exigeant, peu disposé à subir les vieilles

modes, les réputations depuis trop longtemps établies, les formes d'art trop truquées, tous les artifices et tous les fards.

Ces réflexions s'échangent dans notre groupe. Et voici que l'un de nous, prenant le programme que personne n'avait consulté, y lit tout haut le nom de Sarah Bernhardt. Sarah Bernhardt est venue. Elle va reparaître sur la scène devant les poilus. Elle a choisi ce tréteau. Elle a eu ce geste généreux de donner l'exemple, de servir à sa manière, de faire ce voyage long et pénible pour venir au front. Elle est là, derrière ce rideau. Tout à l'heure, dans un instant, le rideau se tirera devant elle.

A-t-elle jamais joué partie plus difficile? Au cours de sa somptueuse carrière, son nom opérait à distance. Les foules s'assemblaient à l'avance pour elle. Une publicité savante ou spontanée annonçait, claironnait sa présence. Son nom rayonnait sur les affiches, resplendissait en lettres de feu sur la façade du théâtre. Une sorte de suggestion préliminaire lui préparait un public surchauffé, prêt à la comprendre et à l'applaudir. Ici, rien de pareil : personne ne savait qu'elle viendrait, un hasard du dernier moment la signale à notre attention. Elle apparaîtra désarmée. Son passé de gloire ne la précède pas. Sur ces deux ou trois mille spectateurs, combien la connaissent? Petits paysans venus de tous les coins de France, combien ont dépassé les limites de la ville voisine? Quelques Parisiens perdus dans la masse ouvriront de grands yeux. Notre petit groupe d'officiers évoquera des souvenirs dramatiques. Encore y en a-t-il, parmi nous, qui, hier, étaient sergents

et ont gagné leurs galons sans courir les écoles. Ils ne connaissent pas le feu de la rampe ; ils ne connaissent que le feu tout court et tout brûlant. Ils sont magnifiques, redoutables et frustes. Oui, cette salle est composée de terribles réalistes. Aucun prestige ne leur en imposera. La tragédienne la plus fameuse de l'univers redébutera devant eux, pareille à une inconnue. Le sait-elle? Elle est là, tout près, dans l'unique loge, et quelle loge? un morceau de cuisine carrelée, avec une chaise de paille et un lavabo. Mlle Dussane a été fêtée, mais on vient d'applaudir avec le même enthousiasme une affreuse scie de café-concert. Le goût n'est pas si facile à former.

Le rideau se lève. On va nous dire le poème des *Cathédrales*. C'est une scène dialoguée entre Notre-Dame de Paris, Notre-Dame de Reims et Strasbourg. Il y a de belles envolées, comme on dit, mais l'art en est un peu compliqué et factice. Le décor a été supprimé, faute de moyens. Comment faire accroire à nos poilus que ces trois dames assises en demi-cercle — Sarah Bernhardt est au milieu — représentent des cathédrales? En vérité, on a accumulé les difficultés. C'est une gageure, et qui se perdra. Celle qui a soulevé l'admiration, l'exaltation, l'envie, l'enthousiasme, va-t-elle solliciter notre pitié?

Sarah Bernhardt est là, en robe blanche, flottante et longue, recouverte d'un manteau vert. Le visage est triste, douloureux, poignant. Où sont la fière impératrice Théodora, et Tosca la comédienne, et Phèdre brûlée de désir, et le prince Hamlet, en pourpoint de velours noir, qui joue avec les morts, et Lorenzaccio qui joue avec les

mots? Où la toute-puissante Samaritaine qui entraîne la foule au puits de Jacob? Où le duc de Reichstadt évoquant et menant la bataille de Wagram? Pour nous, elle est tout cela. Elle a, derrière elle, pour la protéger, toutes ces ombres qu'elle ranime. Mais pour ceux-ci qui sont là? Et malgré soi, comme elle va parler, on songe :
— Elle n'aurait pas dû venir.

Elle prélude. La voix est un peu brisée, comme une plainte de violoncelle. Elle gardera cet accent brisé, mais elle s'épure, se clarifie, s'éclaircit. Elle est intacte. Pareille à une épée, elle la défend. Elle fait le cercle autour d'elle, et le cercle s'étend comme les ondes s'élargissent autour d'un jet de pierre. Elle a renvoyé les ombres qui s'étaient rassemblées au fond de la scène, comme une garde inutile. Elle suffira. Tour à tour suppliante, câline, douloureuse, et puis impérieuse, autoritaire, vengeresse, elle marie l'amour et la haine. Elle module le vers comme une cantilène et ploie brusquement le rythme monotone en le reprenant sur le ton mineur. Elle dit Notre-Dame de Reims dressée, dans la tempête de feu, vers Dieu qu'elle prie, et la cathédrale de Strasbourg tendant ses hautes nefs comme un arc de pierre, pour atteindre de sa flèche l'aigle impérial à son retour de France et lui percer le cœur. Elle sonne le tocsin comme une cloche. Et comme l'airain d'une cloche porte encore dans ses parois de bronze l'écho de toutes les vies qu'elle a appelées au baptême et de toutes les morts qu'elle a saluées, dans cette voix qui monte et remplit la salle, vibrent encore l'agonie de la Dame aux Camélias, le désespoir du duc de Reichstadt, la folie de Hamlet, le divin élan

de la Samaritaine. Les ombres sont revenues.

Le charme a opéré, par la magie de la voix d'or. Et la salle soulevée éclate en applaudissements de triomphe. Ailleurs, sur d'autres scènes, on lance des bouquets. Ici, par une délicatesse surprenante, un soldat qui porte une grosse gerbe de muguets escalade l'estrade et va lui-même la porter. Ces muguets ont été cueillis au carrefour de la Croix-Saint-Jean ou dans les bois qui bordent l'étang de Ronval. De tant de fleurs rares que reçut Sarah Bernhardt au cours de toute sa carrière, ne préférera-t-elle pas celles-ci qui furent cueillies dans les champs labourés par les obus, et qui lui rappelleront cette soirée singulière où, sans le secours de son nom et de sa gloire, elle sut émouvoir un instant ceux qui ne s'émeuvent plus de grand'-chose?...

II

LE « BANQUET » ROOSEVELT

Janvier 1919.

Le 5 juin 1914, M. Théodore Roosevelt débarquait à Cherbourg. Il ne faisait que traverser la France pour se rendre à Madrid où il devait assister au mariage de l'un de ses fils. Mais il avait reçu à bord de l'*Olympic* une invitation par la télégraphie sans fil, et il l'avait acceptée par la même voie. M. Hanotaux, ancien ministre des Affaires étrangères, le priait à déjeuner le 6 juin et, le traitant comme un souverain, lui demandait de dresser lui-même la liste des convives.

Aux noms de ses confrères de l'Académie des sciences morales dont il était associé étranger, MM. le comte d'Haussonville, Ribot, Boutroux ; au nom du général Brugère qui avait été chargé de mission à Washington ; du général Mangin qui revenait alors du Maroc et qui avait publié *la Force noire;* de M. Gustave Lebon, l'auteur célèbre et hardi de *l'Évolution de la matière* et de *l'Évolution des forces*, M. Roosevelt que je ne connaissais pas m'avait fait l'honneur de joindre mon nom. De son côté, M. Hanotaux avait prié S. E. M. Myron T. Herrick, ambassadeur des États-Unis, M. Bliss,

conseiller de l'ambassade, et M. Jaray, secrétaire général du Comité France-Amérique.

M. Hanotaux habitait alors rue d'Aumale. Dans le vaste atelier de peintre qu'il avait converti en salon et presque en musée, tous les convives sont réunis quand M. le président Roosevelt fait son entrée, à l'heure exacte, surprenant de jeunesse, rayonnant de santé, court, trapu, solide, le visage fruste, rougi par la vie au grand air, les dents belles et saines, le regard franc et net. De toute sa personne se dégage une impression de force, de bonne foi, de perspicacité, de connaissance des hommes et, néanmoins, d'optimisme. Salué par M. Hanotaux, il va, droit et brusque, à ses confrères de l'Académie dont il secoue la main, au général Brugère dont il admire la verdeur. Puis son hôte lui présente les nouveaux venus qu'il a désiré de rencontrer : le général Mangin, dont il sait les exploits et qu'il veut interroger sur *la Force noire;* M. Gustave Lebon, dont il a goûté particulièrement *la Psychologie des foules*, pour leur analyse des phénomènes de la vie collective. Il veut bien me rappeler *la Peur de vivre* et *la Maison*, pour leur défense de la famille qu'il estime nécessaire de fortifier aux États-Unis. Il a tout à fait l'allure d'un général qui passe une revue et remet des décorations avec quelques mots de bienvenue.

On se met à table. La conversation ne quittera pas un seul instant le domaine des idées : M. Hanotaux la dirigera avec un art incomparable. M. Roosevelt écoute son interlocuteur comme s'il était à l'affût, puis il répond lentement, parce que le français ne lui est pas assez familier pour lui permettre

les charges rapides, les promptes ripostes, mais la phrase est substantielle et musclée, et il y ajoute par le mouvement des yeux, des bras, des lèvres qui découvrent les dents brillantes. On devine l'homme de conquête, qui veut s'emparer des idées et qui est tout heureux de se trouver dans un monde, le vieux monde, où l'on en goûte jusqu'au paradoxe le jeu, l'aisance et la liberté. Le dialogue s'échangera surtout entre M. Roosevelt et M. Hanotaux, celui-ci exposant les sujets, provoquant l'approbation ou la contradiction, mais n'autorisant pas l'indifférence, sollicitant les interventions, celui-là posant les objections et réclamant les conclusions. Les interventions des autres convives le feront sans cesse rebondir : incisives pointes ou audacieux paradoxes de M. Lebon, récits marocains du général Mangin, observations philosophiques ou historiques de M. d'Haussonville et de M. Boutroux, souvenirs politiques de M. Ribot, jugements calmes et sereins du général Brugère. Le premier problème abordé est celui des races, à propos d'une phrase que M. Lebon a écrite et que rappelle le président Roosevelt, sur les métis qui seraient ingouvernables. M. Gustave Lebon soutient son affirmation en citant l'exemple des républiques sud-américaines et du Mexique. Mais M. Roosevelt lui oppose le Chili et l'Argentine. M. Hanotaux cite un mot curieux et d'une singulière portée de Livingstone qui avait passé vingt-cinq ans de sa vie parmi les nègres de l'Afrique : sur les trois questions essentielles, disait le fameux explorateur, c'est-à-dire Dieu, la famille, le sentiment amoureux, les nègres ne diffèrent pas des blancs.

Cette assimilation provoque diverses protesta-

tions, et le *banquet* prend une animation extraordinaire. Y a-t-il un fond humain irréductible que la diversité des races a peu à peu altéré, mais qui se retrouve malgré tout? La diversité de ce fond humain est-elle au contraire à l'origine des races? Le général Mangin fait un éloge enthousiaste de la race noire dont il vante le sens religieux, l'esprit de famille, le dévouement, le courage devant la mort : il se range entièrement, et sans restrictions, à l'avis de Livingstone. M. Lebon, M. Boutroux interviennent, M. Lebon pour combattre directement cet avis, M. Boutroux pour l'appuyer, mais sous la réserve que le développement de l'intelligence et de la civilisation a déterminé des différences qui ont pu paraître irréductibles. Intelligence et civilisation ont pu, d'ailleurs, perfectionner les vices comme les vertus, en sorte que les proportions morales pourraient demeurer.

— Nous sommes tous des métis, dit M. Roosevelt. Il y a eu, à travers les siècles, mélange entre les races du Nord et celles du Midi. Il y a eu la montée méditerranéenne et les invasions des Barbares. Il n'y a plus de races, il y a des nations.

— A moins, réplique M. d'Haussonville, qu'il n'y eût unité primitive, puis modification de cette unité par le climat, la vie, les mœurs, les institutions, l'histoire.

Sans lâcher l'insoluble question, on la précise en étudiant chez les peuples modernes la difficulté de gouverner un pays où sont rassemblées des races différentes. L'Autriche est naturellement mise sur la sellette avec sa monarchie dualiste et les problèmes tchèque et yougo-slave qu'elle doit résoudre. Puis c'est le tour de l'Angleterre avec l'Ir-

lande. Mais, en Irlande, l'opposition n'est-elle pas religieuse, plutôt qu'ethnique? La conversation repart sur la comparaison du catholicisme et du protestantisme au point de vue social, après une éloquente déclaration de M. Hanotaux qui, après avoir avoué ne posséder encore aucune foi religieuse, fait du catholicisme un magnifique éloge. Seul, le catholicisme présente à la fois le caractère d'unité et celui d'universalité. A son avis, l'avenir est au catholicisme qui, peu à peu, attirera les orthodoxes et les protestants : il conquerra le monde et, dans le domaine spirituel, il colonisera une seconde fois l'Angleterre.

— Une seconde fois? interroge l'un ou l'autre.

— Parfaitement. Vous avez oublié Guillaume le Conquérant.

— C'est un peu ancien, objecte l'un des convives.

On revient au problème religieux. Le président Roosevelt a eu, pendant l'exercice de son pouvoir, à traiter bien des affaires religieuses avec des représentants des diverses religions des États-Unis. Résumant ses relations gouvernementales dans cet ordre de choses, il indique ses préférences dans l'ordre suivant :

— En premier lieu je classe les prêtres catholiques français. Puis les pasteurs protestants. Au dernier rang, les prêtres catholiques espagnols que j'ai observés de près à Cuba.

Lui-même descend de huguenots hollandais :

— S'ils revenaient, assure-t-il en riant et découvrant ses dents, ils me brûleraient à cause de ma tolérance.

Il déclare, comme un grand bienfait, son bonheur

d'avoir la foi. Mais il n'admet pas qu'on l'impose.

— C'est l'esprit de l'Église, dit un convive. Elle cherche à conquérir les âmes, non à violenter les consciences, et demande avant tout la bonne volonté. Telle est la doctrine de l'Évangile.

— L'Évangile est dépassé, proclame M. Lebon. Il enseigne une religion barbare.

— On n'a pas trouvé mieux, répond avec un sourire M. d'Haussonville.

De retour dans l'escalier, la discussion reprend sur les plus puissants mobiles des actions des hommes.

— L'amour de la vie, propose l'un ou l'autre.

— L'amour de la vie? oui, répond M. Roosevelt. Et aussi la gloire, et l'intérêt, et le devoir. L'important est de garder aux choses humaines leurs proportions et de ne pas mettre au premier plan ce qui doit demeurer au second, et réciproquement. Au premier rang, je place la famille... M. Bordeaux ne me démentira pas... et le devoir qui oblige à régler sa vie, quelles que soient les exigences de cette obligation.

M. Hanotaux soutient que, pour beaucoup d'hommes, un des principaux mobiles d'action, c'est le goût presque instinctif de la besogne bien faite, de la « belle ouvrage », selon l'expression populaire. Ce goût est souvent bien plus fort que l'amour de la gloire. On ne pense pas à la gloire, mais à bien faire ce dont on est chargé.

— Lorsque j'étais ministre, ajoute-t-il, rien ne me soutenait davantage.

— Moi, pareillement, dit le général Mangin, au cours de mes expéditions coloniales. On ne pense

pas aux galons à gagner, mais à faire de son mieux.

— Cela s'appelle la conscience, dit en souriant M. Boutroux. Tout au moins la conscience professionnelle.

M. Gustave Lebon, désabusé, oppose l'intérêt, le désir du gain, de s'enrichir. M. Roosevelt montre la stérilité de la trop grande richesse. Elle gêne celui qui la possède, et manque aux autres. Tel riche qui fonde des universités fait de faux savants qui tombent dans l'anarchie.

— En toutes choses il faut la mesure, conclut le général Brugère.

M. Hanotaux cite ce mot du vicomte de Spoelberch de Lovenjoul qui se plaignait de sa trop grande fortune : « Je mourrai de mon coffre-fort ».

— De fait, ajoute-t-il, il en est mort, ayant pris une congestion pulmonaire en allant, déjà malade, donner une signature pour l'administration de ses biens...

D'autres sujets, certes, furent effleurés ou approfondis. Que les fautes, les oublis ou les erreurs de transcription soient excusés : *verba volant*, et il est si difficile de couper les ailes à une conversation pour la fixer. Ces quelques notes, extraites d'un carnet presque illisible — un vieux carnet d'avant-guerre — mais rédigées pour mon seul plaisir le soir même de ce *banquet* offert au grand Américain, n'ont d'autre but que de rappeler ce dernier voyage du président Roosevelt en France.

Car il ne devait plus y revenir. Le soir même il partait pour l'Espagne. Et la mort l'a pris brusquement, à sa manière, comme il s'apprêtait à venir rendre visite à la tombe de son fils Quentin, de l'escadrille 95, tué le 14 juillet dernier (1918) en

combat aérien, « pour le droit et la liberté, » dit l'inscription gravée sur la stèle.

***

Depuis lors, j'étais demeuré en relations épistolaires avec Roosevelt. Ses livres me suivaient aux armées, m'apportant le témoignage de son admiration pour la France et de son action aux États-Unis qu'il entraînait dans la guerre. *Fear God and take your own part* (craignez Dieu et prenez votre parti), tel était le titre biblique du premier, qui suppliait le peuple américain de se lever pour le droit quand le droit est menacé par la force qui soutient l'injustice. Celui-ci parut en décembre 1916. Le suivant, *The Foes of our own Household* (qui peut se traduire par : *les Ennemis de la maison*), est d'octobre 1917. Au verso de la première page, Roosevelt avait écrit cette dédicace : « *Mes quatre fils sont maintenant dans l'armée, de l'autre côté de l'eau; ils paieront de leurs corps le désir de leurs âmes.* » Quelques mois plus tard, deux d'entre eux étaient blessés, un troisième, Quentin, tué.

« Cela semble étrange à dire, m'écrivait Roosevelt (27 mai 1918), après la blessure du major Théodore Roosevelt, car je pense qu'on ne doit pas se glorifier des blessures qui ont atteint un être aimé ; cependant je ne puis m'empêcher d'éprouver un sentiment de fierté dans le fait qu'un de mes fils a été sérieusement blessé en combattant pour la Civilisation et l'Humanité à côté de vos troupes, en France, et a reçu la Croix de guerre des mains de l'un de vos généraux... »

La grande épreuve était réservée à ce père romain qui préférait l'honneur et le droit à la vie de ses fils, mais qui vivait uniquement de leur pensée et qui ne pouvait s'en distraire. Le 27 juin, peu avant cette épreuve, il me disait en m'adressant le manuscrit de la préface qu'il avait écrite pour l'édition américaine de *Guynemer* : « Pendant cette grande guerre, la France a souffert et a travaillé plus qu'aucune autre puissance. A elle, plus qu'à aucune autre puissance, la victoire finale est due. La civilisation a, pour sa part, contracté, à travers de longs siècles, une dette incalculable envers la France, mais il n'est aucune action, aucun exploit pour lesquels elle lui doive autant que pour ceux qu'ont accomplis ses fils et ses filles dans la guerre mondiale maintenant engagée entre les peuples libres et les puissances du despotisme. »

Ce sentiment de gratitude envers la France, la mort même de son fils Quentin ne devait que l'affermir. Il était de ces hommes que la douleur ennoblit, comme si elle leur donnait l'occasion de montrer toute leur grandeur. Le 27 juillet, ayant appris la mort de son plus jeune fils, il m'adressait, de sa résidence d'Oyster Bay, cette lettre où il jette comme une couronne sur la tombe ouverte sa fierté paternelle :

Oyster Bay, M. Y., le 27 juillet 1918.

Depuis que vous m'avez écrit, vous avez pu voir que mon plus jeune fils, Quentin (ainsi appelé d'après ses vieux ancêtres huguenots), était tué, pendant un combat dans les airs au-dessus des lignes allemandes; Archie, à propos de qui vous avez bien voulu m'écrire, est toujours infirme, — son

bras a été opéré quatre fois; Ted, mon fils aîné, major, a été gazé *une fois, a été cité pour « bravoure exceptionnelle pendant la bataille » et est maintenant à l'hôpital, ayant reçu deux balles dans la jambe, mais il sera de retour au front dans six semaines ; et mon quatrième fils, Kermit, est maintenant en France sous les ordres de Pershing, ayant servi en Mésopotamie, où les Britanniques lui ont donné la Médaille militaire « Pour la valeur ». Mon gendre est également sous les ordres de Pershing, en France. Je suis fier de mes fils, et plus fier même de leur mère, de leurs femmes et de leurs sœurs. Je ressens amèrement le fait de n'avoir pas été autorisé à combattre moi-même en France. Au moins, grâce au ciel, j'ai combattu pendant la guerre d'Espagne, il y a vingt ans.*

Quentin n'avait pas vingt et un ans; il était célibataire, mais fiancé. Mes trois autres fils sont mariés. J'ai huit petits-enfants, dont cinq petits garçons Roosevelt.

Je ne prétends pas ne pas être attristé par la mort de Quentin; je porte son deuil, presque autant que le font sa mère et sa fiancée : nous marchons dans l'ombre. Mais malheur à ceux qui chancellent parce qu'ils sont en deuil! J'aime le plaisir, je goûte le bonheur, je les recherche chaque fois que je puis le faire sans sacrifier ce qui est plus noble et plus grave; mais mes fils et mes filles, comme leur mère et moi, nous efforçons de penser d'abord au devoir et aux choses élémentaires grâce auxquelles l'on est heureux d'être des maillons de la grande chaîne qui est honteusement rompue quand les hommes et les femmes ont peur de vivre et de rechercher et supporter la vie, et peur de mourir... Seuls ceux-là sont dignes de vivre qui n'ont pas peur de mourir.

Et il ajoutait ce post-scriptum où l'on peut mesurer à la simplicité de l'accent ses angoisses pendant l'absence de ses enfants :

Nos quatre garçons se sont embarqués pour la France il y a un peu plus d'un an; quand leur mère et moi leur avons dit au revoir, nous savions que nous ne les reverrions pas tous et pouvions ne plus revoir aucun d'eux.

Il y a peu de jours enfin, je recevais d'Amérique son dernier ouvrage *The Great Adventure* (La

Grande Aventure) où il dit avec une autorité calme et sereine — l'autorité que peuvent avoir ceux qui ont donné leur sang à leurs idées — pourquoi les hommes ont voulu offrir leur vie ou celle de leurs fils dans une guerre nécessaire au salut de l'humanité. Le convive plein de force et de joie que j'avais vu au banquet de 1914 portait en lui cette joie de vivre qui tire du travail et du devoir sa belle humeur, et cette force qui permet d'affronter face à face la douleur et la mort.

III

LE THÉATRE DE M. FRANÇOIS DE CUREL (1)

I. — LA FORÊT INSPIRATRICE

S'il est vrai qu'une œuvre d'art a son atmosphère, ses lignes et ses couleurs et nous impose un décor où nous nous plaisons à l'évoquer, si la musique des mots ou des sons a des affinités avec tel ou tel paysage qu'elle appelle irrésistiblement, comme ces tableaux des peintres primitifs qui, derrière les scènes d'intérieur, avaient grand soin d'ouvrir une fenêtre sur la campagne, la forêt est

(1) *L'Envers d'une sainte* (Théâtre-Libre, 25 janvier 1892) ; version nouvelle (Crès, édit.). — *Les Fossiles* (Théâtre-Libre 29 novembre 1892) ; version nouvelle (Odéon, 21 mai 1900, avec la troupe de la Comédie-Française). — *L'Invitée* (Vaudeville, 19 janvier 1893). — *L'Amour brode* (Comédie-Française, octobre 1893) ; nouvelle version sous le titre : *La Danse devant le miroir* (Nouvel-Ambigu, 17 janvier 1914). — *Le Repas du lion* (Théâtre-Antoine, 26 novembre 1897) ; nouvelle version (Crès, édit.). — *La Nouvelle Idole* (Théâtre-Antoine, 11 mars 1899) ; reprise à la Comédie-Française (juillet 1914). — *La Fille sauvage* (Théâtre-Antoine, 17 février 1902) ; nouvelle version (Crès, édit.). — *Le Coup d'aile* (Théâtre-Antoine, 10 janvier 1906). — *La Comédie du génie* (*Revue de Paris* des 15 décembre 1918 et 1er et 15 janvier 1919). — L'édition complète et remaniée pour la plupart des œuvres de M. de Curel a paru chez Crès.

le domaine de M. François de Curel, comme la mer est celui d'un Chateaubriand, d'un Kipling, d'un Loti. « Il me semble que ce mot en lui-même, a écrit Loti de la mer, ait quelque chose d'immense avec je ne sais quelle tranquillité de néant. » Kipling la respire avec ivresse : « L'odeur des mers suffit à m'agiter. » Chateaubriand embarque son désir sur les bateaux en partance : « Je ne puis voir un vaisseau sans mourir d'envie de m'en aller. » Comment ceux qui ont vécu, enfants sensibles et ardents, au bord des eaux sans limites, n'auraient-ils pas entendu l'invitation au voyage? La forêt, elle, pénètre autrement l'imagination. Il semble qu'elle va l'étouffer, mais elle n'emprisonne que ceux qui ne la connaissent pas. A M. de Curel elle a donné sa poésie, ses images, ses comparaisons et jusqu'à ses idées essentielles.

Comme Ronsard, fils des conservateurs de la forêt de Gâtine, M. de Curel a vécu, petit, dans l'assemblée solennelle des arbres. Il a chassé le sanglier, le cerf, le chevreuil. Il a vagabondé à la façon des jeunes faons pour qui l'ombre est la liberté. Peut-il se promener dans ses bois de Lorraine, sous les forts de Metz, au-dessus de la Seille, sans se dire à lui-même comme son Jean de Miremont dans *le Repas du lion* : « Mon enfance entière s'y promène encore »? De la forêt il a surpris tous les secrets, il connaît toutes les essences, les essences d'ombre et les essences de lumière. Car il y a parmi les arbres des essences d'ombre et des essences de lumière. Essences de lumière le chêne qui, malgré la fable, tient tête aux orages, le fin et robuste bouleau, l'épicéa qui pousse jusqu'à dix-huit cents mètres et le mélèze plus hardi

encore qui atteint la région des neiges éternelles. Essences d'ombre, le sapin, le hêtre au tempérament plus délicat, sensibles à la gelée, aux coups de soleil, à la privation d'eau. Ils sont en rapport plus étroit avec les éléments. Ce qui touche la terre les atteint. Ils prévoient les transformations atmosphériques. La souffrance du sol passe en eux comme sa joie dont ils se hâtent de sourire avec gravité. En eux bat plus finement le cœur du monde. Les autres, plus durs, ont une destinée plus directe.

Et quelle leçon de civilisation se peut retirer de la connaissance de la forêt! L'arbre comme l'homme s'affine en société. Tandis qu'on lui voit, isolé, un tronc court, trapu, noueux, des racines cramponnées au sol, un feuillage parti de bas et une cime étalée comme s'il se ramassait pour résister au vent, il montre, en compagnie, un fût lisse et bien cylindré, dépouillé de branches jusqu'à une grande hauteur, et celles-ci se groupent au faîte en une houppe régulière et touffue. Mais cette élégance, cet élancement, cette grâce, j'allais dire cette politesse n'excluent pas la lutte qui est la loi de nature. Les beaux arbres rassemblés montent vers le soleil, ils veulent recevoir par en haut les rayons du jour et les vaincus dépassés, étouffés, dégénèrent et bientôt périssent. Une sélection s'opère au profit des forts qui bousculent les faibles et parviennent au libre épanouissement supérieur.

La forêt est encore un symbole de durée. Elle rappelle aux générations la solidarité qui les unit. Car elle exclut la vie au jour le jour. Il faut, pour l'administrer, écarter les nécessités immédiates,

disposer du temps. Par delà la mort de la forêt, ce que Ronsard pleure dans sa fameuse élégie, c'est aussi l'évolution qui atteindra peu à peu, avec l'image altérée de la terre, les familles enracinées au sol. Un autre poète, certes moins éclatant, mais qui eut la chance de parcourir les bois de l'Argonne en compagnie des gardes, André Theuriet, a dû à cette circonstance un des poèmes qui sauvegarderont peut-être sa mémoire. En deux vers n'a-t-il pas rappelé notre passé gaulois et le bienfait des arbres :

Au plus profond des bois, la Patrie a son cœur.
Un peuple sans forêts est un peuple qui meurt.

Un arbre est le rappel d'un long passé et invite à la conservation. C'est une société en décadence, celle où personne ne consent plus à planter pour un avenir éloigné, où chacun entend profiter lui-même de ses œuvres.

Mes arrière-neveux me devront ces ombrages...

affirme le vieillard de La Fontaine. Quel est donc le souverain qui cherchait pour ministre un forestier et répondait, comme on lui en demandait la raison : — Un forestier fait des plans d'aménagement qui se répartissent sur un siècle ou tout au moins sur un demi-siècle. On n'administre bien un royaume que si on l'envisage dans cinquante ou cent années.

Tout cet enseignement, M. de Curel l'a recueilli. Il faut l'avoir entendu parler, avec cette exaltation mesurée qui est sa manière, de ses bois de Lorraine pour comprendre à quelle profondeur est entré en lui ce sens forestier. Le voici qui évoque

un pavillon dans une clairière où il habitait dans la saison des chasses. Il y avait là un abreuvoir où les cerfs, la nuit, venaient boire. Par une sorte de trêve, cet abreuvoir était respecté et les bêtes le savaient. Elles y venaient sans hâte et presque sans crainte. Au clair de lune c'était un spectacle de rêve : les biches d'abord se glissaient sans bruit, furtives, pareilles à des ombres mouvantes ; elles buvaient avidement, comme si elles s'attendaient à être dérangées. Cependant ce n'était point le voisinage de l'homme qui les effarouchait. Tout à coup, reniflant le vent, tandis que de leurs naseaux l'eau coulait encore en gouttelettes, comme sur un signal elles se dispersaient, se jetaient dans le bois, disparaissaient. Le maître, le sultan, le cerf qui les avait envoyées en éclaireurs, s'approchait, les ramures hautes, et daignait à son tour s'abreuver...

Comment dès lors s'étonner si la poésie dont l'œuvre de M. de Curel est imprégnée et qui lui communique cet accent mystérieux et confidentiel, seul capable d'atteindre notre cœur profond, ait le parfum sauvage des forêts? Certes, on les respire surtout dans *les Fossiles* et dans *le Repas du lion* où il a déposé — et plutôt encore dans *le Repas du lion* — ses impressions ardentes de coureur de bois et de chasseur. « Ce matin, dit le garde Prosper dans cette dernière pièce, j'étais à la Croix-Canard et j'ai vu défiler devant moi une harde de douze cerfs, tous des beaux, pas une biche dedans. Un moment ils montaient droit sur moi dans un taillis de cinq ans, on ne voyait que leurs cornes glisser tout doucement au-dessus des branches. On aurait dit que la moitié du taillis

marchait... » C'est ici la précision qui donne au tableau son mouvement. Robert de Chantemelle, dans *les Fossiles*, restitue à la forêt sa vie frissonnante faite du brusque passage de ses hôtes et des cadences du vent dans les branches : « J'ai été passionné pour la chasse et ce n'était pas uniquement la rage de tuer des animaux : non, il y avait autre chose... l'épaisseur du fourré, un sentiment d'inconnu... J'écoutais avec délices les coups de vent arriver dans la futaie, s'annoncer au loin par un bruit de flots, s'approcher, grandir lentement, mystérieusement, et tout à coup, la crinière des bouleaux et la toison des hêtres s'agitaient sur ma tête : j'étais dans le tourbillon... Et puis les sangliers qui accourent en brisant les perches, en pliant le taillis... On espère une apparition faunesque : Virgile ne perd jamais ses droits sur les âmes bien élevées... Et quand le sanglier saute dans l'éclaircie, noir, hérissé, la queue en vrille, on n'est presque pas déçu. Et le trot léger des loups sur les feuilles mortes !... Leur tête fausse et oreillarde qui s'encadre dans les ronces regarde et s'évanouit sans qu'on puisse dire par où... Et la silhouette falote des renards sur la neige... Je m'exalte en pensant à tout cela... » Robert de Chantemelle et Jean de Miremont ont leurs raisons pour parler avec amour des forêts où leurs sens se sont éveillés à la nature. Mais dès qu'une image tout à coup élargit le dialogue dans une pièce de M. de Curel, on peut être certain que les forêts encore l'inspirent. Dans *la Danse devant le miroir* qui prétend résumer toute la comédie de l'amour, Louise plus âgée enseigne son amie Régine : « L'âme ressemble à une forêt qui, de loin, forme un bloc ver-

doyant et superbe ; essaie d'y pénétrer et les ronces t'arrêtent, les lianes t'entravent, les épines te déchirent, tu vas, tu viens dans le dédale des sentiers boueux... tu es perdue. » Anna de Grécourt, *l'invitée*, se compare aux vieux saules creux : « le bois mort du cœur n'empêche pas les branches de verdir et les oiseaux d'y trouver un abri... » L'image des nénuphars de *la Nouvelle Idole* qui, dans l'étang dont les eaux sont demeurées hautes, tendent désespérément leurs tiges pour atteindre la surface et s'épanouir au soleil, est trop connue pour être citée : elle a été vue dans une de ces clairières où les arbres ceinturent une eau stagnante dont le voisinage est propice aux affûts. Et pareillement sans doute, sont familiers au lecteur l'aigle du *Coup d'aile* et le petit coucou de *la Fille sauvage* dont le chant trompeur fait gravir à l'enfant séduit la montagne.

Dans les préfaces qu'il a écrites pour l'édition de ses œuvres complètes, M. de Curel reconnaît implicitement cette influence de la forêt : la plupart de ses œuvres ne sont-elles pas nées à la chasse, pendant les haltes ou les repos, issues de circonstances qui semblent fortuites, que lui-même donne comme fortuites, et qui correspondent à ce travail secret, mélange de l'inconscient et de notre intelligence en travail et en quête, à peu près inanalysable, dans tous les cas bien obscur encore et mal démêlé par les philosophes et les psychologues? Dans le désœuvrement d'une chasse manquée, il s'est arrêté avec ses gardes dans une clairière de la forêt de Vigy et il dit négligemment à l'un d'eux : « Quel dommage que nous ne soyons pas venus au monde deux mille ans plus tôt... Il y avait alors

dans ces bois des filles sauvages. » La première idée de *la Fille sauvage* venait de prendre forme, mais elle n'avait pas pris forme à cause de cette supposition : elle avait pris forme parce que cette supposition correspondait elle-même à toute une suite de réflexions habituelles consacrées à l'évolution des lieux et des êtres, à leur perfectibilité, au passage mystérieux du règne animal à l'homme, et la preuve en est qu'une pensée de Pascal se présente aussitôt à sa mémoire : « Toute la suite des hommes pendant le cours de tant de siècles doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement. » Pensée qu'il a souvent méditée pour la contredire, car l'humanité n'apprend pas continuellement, et même elle désapprend.

De même l'idée première du *Repas du lion* est née au bord d'un étang, peut-être l'étang aux nénuphars de *la Nouvelle Idole*, dont M. de Curel vit tout à coup les eaux s'agiter sous l'action d'un grand courant intérieur, comme s'il y avait là l'indice d'un travail souterrain, la preuve de gisements miniers dans le sous-sol de la forêt. Et, comme son Jean de Miremont, il entrevit la destruction et la transformation de ses bois devenus des chantiers pour l'industrie moderne. Le conflit d'un monde condamné et d'un monde à venir surgissait à ses yeux, parce que souvent, déjà, il les avait opposés et parce que ses goûts naturels et son intelligence avertie le prédisposaient à cette opposition.

Les images, chez M. de Curel, ne sont pas des clauses de style, destinées à donner plus de vie aux idées. Les idées s'incorporent en elles au point que

ce sont les images qui nous présentent le miroir où se regarde la vie. Faguet disait de Jean-Jacques Rousseau qu'il rendait les idées sensuelles ; ne peut-on dire de M. de Curel qu'il rend intellectuelles les images?

Dans *la Nouvelle Idole*, la comparaison des nénuphars qui cherchent la lumière va nous conduire à cette autre qui est presque tout le sens de l'œuvre : « L'incessante marée des âmes est-elle seule à palpiter vers un ciel vide? » qui n'est ni une prière, ni une adhésion, mais qui résume la plainte du savant parvenu, insatisfait, au bout de la science humaine. Dans *la Fille sauvage* le chant du petit coucou grâce auquel une enfant gravit la montagne va devenir l'illusion qui aide l'humanité à supporter et comprendre la vie et comme l'embryon de la supplication finale au dieu inconnu. Mais, plus encore dans *les Fossiles* et *le Repas du lion*, nous allons découvrir l'image qui incarne l'idée principale, peut-être l'idée maîtresse de tout le théâtre de M. de Curel. Dans *les Fossiles*, Robert de Chantemelle va exprimer le partage de son cœur et de son cerveau entre l'élite et la foule, entre le commandement de l'élite et la soif de justice et d'égalité populaires, par une comparaison entre la forêt et la mer. Le forestier dira : « En moi l'aristocrate adore ces futaies, aussi anciennes que nous, dont les ramures protègent tout un peuple d'arbustes. Ne sommes-nous pas frères des chênes et des hêtres géants? Impossible de me promener parmi eux sans partager leur arrogance. Je plane sur les basses tiges, je prends pour moi toute la lumière, et sème dédaigneusement des faînes ou des glands pour les affamés de la lande. » La mer fait surgir

d'autres pensées. Les flots coulent uniformes, portant indistinctement le fardeau des navires. Les hommes ne pourraient-ils pas suivre comme les vagues une route parallèle sans se heurter? « Je doute, reprend l'homme des forêts, que l'humanité, si on en réalise le nivellement parfait, continue à monter vers ses mystérieuses destinées, comme la légion des vagues qui se soulèvent en bloc sous l'attraction d'en haut. Mes préférences hésitent au souvenir des arbres monstrueux qui sont des merveilles, à condition d'étouffer ce qui grandit aux environs... » Robert de Chantemelle songe aux droits d'une aristocratie expirante. Dans *le Repas du lion*, la comparaison va se préciser prendre la force d'une théorie du progrès humain. Elle est gémissement, regret du passé, sauvegarde de l'honneur et des possibilités futures d'autorité dans *les Fossiles;* elle devient, dans *le Repas du lion*, revendication de la force au profit de l'élite qui, seule, peut en user pour le bien général. « Vous avez trop pratiqué les forêts, dit l'industriel Georges Boussard à Jean de Miremont, pour ignorer que dans un semis, dès qu'un jeune arbre dépasse les autres, fût-ce de l'épaisseur d'un fil, les autres ne le rattraperont pas. Il montera dans la lumière, voleur inconscient de soleil. Dans l'humanité il y a également des plantes voraces. Tout les aide à dominer... » La pièce aurait tout aussi bien pu s'appeler : *Les voleurs de soleil.* Une autre image est venue prendre la place de l'image forestière, empruntée celle-là au règne animal, et par là même plus directe, plus brutale, l'image du lion à la chasse qui, par surcroît, quand il a bien dîné, nourrit les chacals. Et toutes ces images

désignent les droits de l'élite : « Chaque fois que l'humanité avance d'une ligne, c'est qu'un isolé est allé bien loin devant elle, éclairant sa route, marchant à pas de géant. Cet isolé, qu'il soit industriel ou penseur ou artiste, si nous le rencontrons, écartons-nous de sa route, laissons-lui les coudées franches. L'homme supérieur a le droit de n'être pas troublé dans sa conception, elle est son bien, elle est sa vie... » Il est vrai que le correctif suit aussitôt : « A lui de l'améliorer, de la corriger, de la rendre parfaite. » Peut-on s'en remettre à lui seul de ce soin? N'abusera-t-il pas de sa force?

M. de Curel prend-il le parti des voleurs de soleil? Il est impartial dans son œuvre, impartial et non sceptique. On dirait qu'il a des croyances contradictoires, tant il met de zèle et de flamme à donner à ses personnages tous les arguments qui les peuvent successivement servir. Mais il est hanté par le problème des droits et des devoirs de la supériorité. Attiré vers les êtres exceptionnels comme la Julie Renaudin de *l'Envers d'une sainte*, criminels même comme le Michel Prinson du *Coup d'aile*, il oppose à la foule avide de bonheur et d'amour, mais égalitaire et envieuse, le savant, le chercheur, l'isolé, le chef. C'est la pensée qui se retrouve dans *les Fossiles*, *le Repas du lion*, *la Nouvelle Idole*, *la Fille sauvage* même où la religion des grands hommes succède un temps à celle des dieux, *la Comédie du génie* enfin, qui est en quelque sorte le Faust de M. de Curel et la recherche, non de l'absolu, mais du droit mystérieux à l'autorité. Or, cette pensée lui vient directement de la *cime indéterminée des forêts*. L'image de la forêt

domine son œuvre et il est fondé à écrire dans la nouvelle préface de *la Fille sauvage*, répondant à une critique de Sarcey qui comparait ses pièces aux dialogues de Platon et de Renan, flattant les intelligences mais dépourvues du mouvement nécessaire à la vie artistique, que des œuvres conçues en pleine bataille contre les sangliers ne pouvaient, au contraire, avoir l'auguste sérénité et la transparente profondeur des dialogues de Platon et de Renan, mais devaient être imprégnées de réalité, secouées de passion, en état d'affronter la scène. Les grandes voix de la forêt lui ont donné son orchestration.

II. — LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE ET L'ART DE LA COMPOSITION

La destinée littéraire de M. de Curel a été pareille à l'essor lent et tout à coup décisif des grands chênes de ses forêts de Lorraine qui mettent longtemps à percer la voûte des branches avant de s'épanouir au-dessus de la communauté des arbres. Il a cherché sa voie ; l'ayant trouvée, il l'a suivie avec lenteur, avec opiniâtreté, avec certitude : son pas de chasseur n'a point buté contre les obstacles. Né à Metz le 10 juin 1854, il a vécu enfant à la façon de Jean de Miremont (*le Repas du lion*) dont la sensibilité précoce s'est éveillée au contact de la nature sauvage. S'il s'éloignait pour ses études du domaine familial au bord de la Seille qui lui communiqua ses premiers enchan-

tements, il en ressentait la nostalgie et l'âpre désir.

La guerre de 1870 laissa le domaine en Lorraine annexée. Cependant on ne relève pas, dans l'œuvre de M. de Curel, ces symptômes pessimistes et désenchantés que M. Paul Bourget a analysés avec tant de précision dans *Crime d'amour* pour les avoir trop souvent relevés chez la jeunesse qui arrivait à l'âge d'homme peu après la guerre et la Commune. Il appartient à une race positive et réaliste pour qui les échecs humains se redressent avec de la volonté, à une race qui a confiance dans la supériorité des races et des individus. Dans une sorte d'autobiographie qu'il a confiée autrefois à M. Binet pour son *Année psychologique* (1894), M. de Curel se souvient d'avoir eu très jeune, presque à l'époque où il a commencé à lire, le sentiment qu'écrire des livres était un métier très enviable et honorable, le plus grand des métiers. Son grand-père avait publié des ouvrages cynégétiques et sans doute cet aïeul devait-il au choix de ses sujets l'auréole qui le pouvait décorer dans une société de chasseurs. Cependant, au collège des jésuites à Metz, le petit solitaire des bois de la Seille montrait les mêmes dispositions pour le discours français et pour les mathématiques. Aucune vocation ne se manifestait en lui. Il entra à l'École centrale et il en sortit avec son diplôme d'ingénieur.

Apparenté aux de Wendel, les grands maîtres de forges lorrains qui, tout en étant demeurés de nationalité française, continuaient de diriger leurs usines en territoire annexé, il devait tout naturellement prendre part à leur industrie quand se produisit la péripétie qui le rejeta dans la bonne

direction. Il est vain, sans doute, de se demander s'il eût réussi dans la métallurgie comme dans la littérature. Il n'y a peut-être pas autant de distance qu'on le croit communément entre les sciences et les lettres, et l'imagination, notamment, est une faculté qui produit des merveilles dans l'une et l'autre partie. Contrairement à un préjugé fort répandu, la plupart des inventions, loin d'être déduites de prémisses posées, sont dues à des hypothèses hardies, plus tard vérifiées. Le jeune ingénieur, en 1875, demande au gouvernement allemand l'autorisation d'exercer son métier d'ingénieur dans les usines Wendel. Cette autorisation lui est refusée. Non que le refus soit personnel, mais le gouvernement allemand estime que le nombre des directeurs français est suffisant : il autorisera un remplacement, non un accroissement de la direction. Ainsi l'avenir industriel de M. François de Curel est-il barré. Il n'entreprendra pas une autre carrière. Assez fortuné pour vivre de ses rentes, trop actif d'intelligence pour demeurer oisif, il vient aux lettres comme à un refuge. Selon le mot de Marc-Aurèle, il fera de l'obstacle la matière de son action. Les Allemands qui ont dressé l'obstacle ont contribué, sans le savoir, à la vocation d'un grand écrivain français.

Cependant, l'arbre ne va pas encore percer la voûte des bois. Faute de guide ou de conseil, loin du monde littéraire où le goût s'affine, réduit à des recherches solitaires et à des tâtonnements hasardeux, M. de Curel parviendra tard à trouver la forme qui lui convient. Si les poètes sont, d'habitude, précoces, tant de prosateurs se sont ainsi longtemps cherchés. Un Jean-Jacques Rousseau,

un Joseph de Maistre atteindront la quarantième année avant de se révéler, tandis que le vers offre aux émotions juvéniles l'aide de ses rythmes fixes. M. de Curel compose et publie quelques romans ou nouvelles, *le Sauvetage du grand-duc*, *l'Été des fruits secs*, *l'Orphelinat de Gaëtan*, *Drame de campagne*, d'une ironie laborieuse, d'une subtilité affectée. *Le Sauvetage du grand-duc* tient du vaudeville, et Charles Maurras qui signait alors, à peine majeur, du nom de Jean Castanet, des articles de critique dans l'*Observateur français*, y reconnut le don du théâtre (1). Le plus curieux de ces essais est sans contredit *l'Eté des fruits secs* (2). On ne peut dire que ce soit un bon roman. Il est trop bizarre, trop contourné et maniéré. Néanmoins, il captive l'attention et il contient, somme toute, la première ébauche, encore incertaine, de cette comédie de l'amour qui a si longtemps attiré M. de Curel et qu'il a changée de titre, nous le verrons, à chaque version nouvelle, à chaque nouveau perfectionnement, l'appelant successivement *Sauvé des eaux*, *l'Accord parfait*, *l'Amour brode* et enfin *la Danse devant le miroir*. Un écrivain au cœur fatigué, Landry de Malemort, s'installe, cherchant la paix, dans un moulin d'une vallée des Pyrénées. Il y prend pour compagnon un pêcheur de truites sentimental, Gabriel de Marcy, qui a le malheur d'avoir une épaule plus haute que l'autre. Tous deux, bientôt, deviennent les commensaux d'une belle étrangère, Mina Maëlstroom, réfugiée dans un chalet des environs à la suite de peines de cœur.

(1) *Observateur français* (25 août 1889).
(2) Ollendorf, édit., 1885.

Landry et Mina se sont juré de ne plus aimer ; c'est pourquoi ils s'éprennent l'un de l'autre et mettent leur vanité à le cacher. Gabriel, qui n'a pas fait les mêmes serments et dont le cœur est plus neuf, ne sait pas dissimuler son amour qu'il n'ose déclarer. Par pitié, Mina consent à devenir sa femme. Mais, quand le désespoir va la séparer de Landry, elle tombe dans ses bras. Ne supportant pas de déchoir aux yeux de Gabriel qui l'a élevée sur un piédestal, elle se tue. Landry, l'apprenant, ne lui peut survivre. S'ils avaient simplement écouté leurs cœurs, cette double catastrophe eût été évitée. Mais si l'on se contentait d'écouter son cœur, l'amour, précisément, serait trop simple. Il le faut compliquer pour croire lui donner tout son prix et, qui sait? peut-être pour le lui donner en effet. Le combat douloureux entre l'orgueil et l'amour qu'Alfred de Musset a analysé dans son immortel *On ne badine pas avec l'amour* recommence ici avec des protagonistes moins frais. M. de Curel ne renoncera pas volontiers à en suivre les passes d'armes. Quelques paysages des Pyrénées où l'air salubre circule, quelques réflexions fines ou profondes ne suffisent pas à retirer de l'ombre ce roman singulier. Voici qui indique la bonne santé du rural : « Les citadins ne connaissent pas cela ; mais, à la campagne, il est de certaines matinées où l'on se réveille en riant », et c'est la pensée de Malherbe :

Tout le plaisir des jours est dans la matinée...

Voici l'ironiste : « Ne pêchez pas dans les puits avec l'espoir d'attraper la vérité toute nue, vous ne retirerez probablement qu'une grenouille. » Et

voici le psychologue : « Tous les cultes passionnés ont leurs heures de sécheresse. »

Il y avait, dans ce petit roman, beaucoup de dons incomplets. L'influence, peut-être insoupçonnée, de Musset et de Marivaux y est sensible. M. de Curel se rendait compte, sans nul doute, en chasseur qui sait les ruses du gibier, de tout ce qui lui manquait pour atteindre son but et pour donner corps à ses rêves, ou plutôt à tout ce qu'il percevait, sous les réalités humaines, de vérités intérieures. Comment eut-il l'idée d'abandonner la forme du roman pour adopter la forme dramatique, je ne sais ; peut-être un instinct secret lui fit-il découvrir que les contraintes du théâtre le protégeraient contre les écarts de son imagination, et que le dialogue conviendrait mieux à ces chocs de pensées contradictoires où il s'agitait sans parvenir à se fixer. L'anecdote la plus connue de sa vie d'écrivain, que d'ailleurs il livre peu, est par hasard véridique. Il écrivit coup sur coup trois pièces, *l'Envers d'une sainte*, *l'Invitée* et *Sauvé des eaux*, et les envoya toutes trois à Antoine qui dirigeait alors le Théâtre-Libre, sous trois noms d'emprunt différents. Elles furent toutes les trois reçues. Il s'est souvenu de la supercherie dans une scène de *la Comédie du génie*. La première jouée fut *l'Envers d'une sainte* (25 janvier 1892). *L'Invitée* passa au Vaudeville le 19 janvier 1893. *Sauvé des eaux*, présenté à Porel, devint *l'Amour brode* que joua la Comédie-Française en octobre 1893, qui fut retiré après trois représentations et qui se transforma en *la Danse devant le miroir* jouée au Nouvel-Ambigu le 17 janvier 1914.

Du premier coup maître de son art, — il n'y a

dans *l'Envers d'une sainte* aucune maladresse scénique, aucune hésitation, — M. de Curel n'a pas cessé d'en élargir le cadre pour y faire tenir, après des crises d'âme aussi violentes et exceptionnelles que celles qui sont analysées dans *l'Envers d'une sainte* ou *le Coup d'aile*, des conflits plus vastes où les droits de la science sont posés (*la Nouvelle Idole*), des biographies entières (*le Repas du lion*, *la Comédie du génie*) avec toute la navigation humaine que le long voyage d'une vie chargée et responsable comporte, et même toute l'histoire psychologique de l'humanité (*la Fille sauvage*). Ces audaces réclament la possession de toutes les ressources du drame. M. de Curel retouche sans cesse ses pièces. Or toutes ses retouches sont faites dans un sens de simplification, de vérité et de facilité scénique. Il supprime des personnages, il remplace l'emploi de procédés extérieurs par une suite mieux enchaînée des sentiments intimes, il facilite la représentation. Dans *la Comédie du génie*, sans qu'on puisse le confondre avec le protagoniste de l'œuvre, Félix Dagrenat, il nous donne sur celui-ci des détails qui, de toute évidence, s'appliquent à lui-même et à sa méthode de composition. « Pendant des années, explique-t-il, on porte une œuvre dans son esprit sans se douter qu'elle y est, puis viennent des mois de travail au bout desquels on livre au copiste un amas de feuillets sur le contenu desquels on n'a que des idées confuses... C'est peu à peu, en lisant ma pièce à des amis, à des interprètes, et enfin en voyant comment elle se pose devant le public, qu'elle prend à mes yeux un sens définitif, souvent bien inattendu... » Il a refait trois fois *la Danse devant le miroir*, deux fois *les Fossiles*,

remanié *la Nouvelle Idole* qui parut tout d'abord en six actes dans la *Revue de Paris*, et dans l'édition de ses œuvres complètes qu'il prépare on trouvera une version nouvelle (à laquelle je me réfère d'ailleurs pour cette étude) de *l'Envers d'une sainte*, du *Repas du lion* et de *la Fille sauvage*. Nul doute que *la Comédie du génie*, son chef-d'œuvre probablement, ne soit jouée un jour, et, il faut le souhaiter pour l'honneur du théâtre, un jour prochain ; il n'est pas moins hors de doute qu'elle ne le sera pas exactement sous la forme parue dans la *Revue de Paris*.

Ces remaniements perpétuels permettent d'élucider un problème posé au sujet de M. de Curel et, d'une manière plus générale, au sujet de tout grand artiste. A ses débuts dramatiques, quand on l'aperçut les mains pleines de manuscrits, on dénonça aussitôt sa fécondité. Plus tard, on accusa sa sécheresse. Quand on refait ses propres ouvrages, c'est que l'invention est tarie. Victor Hugo disait que l'on corrigeait dans le volume suivant. La vérité, archi-démontrée par toute l'histoire de l'art et de la littérature, est qu'il n'y a pas de génie, pas de grand talent sans fécondité ni puissance exceptionnelle de travail. Mais il y a, selon les œuvres, des différences de préparation. Un Flaubert qui entasse les recherches archéologiques pour *Salammbô*, les recherches philosophiques pour *la Tentation de saint Antoine*, qui dresse l'encyclopédie de la sottise humaine pour *Bouvard et Pécuchet*, limite lui-même, par l'amas de ses notes et par tout ce labeur préliminaire, sa production. De même, quand on prétend résumer en une pièce la marche de l'humanité comme M. de Curel dans *la*

Fille sauvage, un tel projet réclame une méditation qui suit des chemins sinueux avant de fixer sa direction. M. de Curel, dans ses préfaces, nous fait à diverses reprises des confidences sur le temps qu'il a consacré à telle ou telle de ses œuvres : six semaines pour *la Fille sauvage*, un mois pour *le Repas du lion*. On voit qu'il se précipite avec furie sur le papier blanc, quand le démon le possède. Mais la possession du démon est la suite de longues manœuvres patientes. Ses dix pièces jouées ou publiées, auxquelles il en faudrait adjoindre deux autres aujourd'hui achevées, *l'Ivresse du sage* et *l'Ame en folie*, représentent par l'ampleur des sujets et les révisions successives de l'exécution une assez belle force de création. Puis, M. de Curel est un grand chasseur devant l'Éternel : il compte à son tableau de chasse plus de douze cents sangliers. Cela doit prendre un certain temps, mais nous avons vu qu'il sait utiliser les entr'actes.

J'écrivais ici même, il y a quelques années, — c'était avant la guerre, — à propos du théâtre de Paul Hervieu, que chez l'auteur dramatique, chez le romancier, tantôt c'est l'idée qui commande l'affabulation de l'œuvre, tantôt l'observation la fournit directement. Paul Hervieu, d'une loi psychologique, donnait la vérification par le moyen des personnages qu'il animait : l'idée maîtresse de *Connais-toi*, de *l'Armature*, du *Réveil*, existait avant de s'incorporer dans une fiction. M. de Curel va, au contraire, du dehors au dedans. Il part d'un fait dont il a eu connaissance (1), et ce fait divers devient un cas. On ne reconnaît point l'humble

(1) *F. de Curel*, par Roger Le Brun. (Sansot, édit., 1905.)

fait primitif dans le drame qui en a tiré son origine. Le retour d'une folle au foyer après une longue absence fournit l'inspiration lointaine de *l'Envers d'une sainte* et de *l Invitée*. *La Nouvelle Idole* naît de la combinaison d'un fait scientifique avec une aventure romanesque. *La Fille sauvage*, *le Repas du lion*, viennent des visions aperçues dans les bois de Lorraine. Mais le sujet, même le plus vaste, même le plus abstrait, le plus idéologique, n'est pour M. de Curel qu'une occasion de psychologie. Voilà ce qu'il ne faut jamais perdre de vue quand on pénètre un peu avant dans sa pensée et dans son œuvre. Il est tout secoué de passion humaine. Le secret de la vie le tourmente plus que l'énigme du monde. S'il en donne des interprétations différentes, s'il fait s'entre-choquer dans l'inquiétude, l'angoisse et la douleur ceux qui l'interprètent et opposent les unes aux autres leurs convictions pareillement enflammées, pareillement meurtrières ou pareillement consolatrices, c'est pour serrer de toutes parts le problème et lui fermer toutes les issues. On lui a reproché de ne pas conclure, quand il poursuit lui-même une conclusion qui glisse entre ses pensées comme l'eau entre les doigts. Plus qu'un métaphysicien sans système, il est un amateur d'âmes.

Comment ne pas citer ici, à l'appui de cette analyse, une scène de *la Comédie du génie* qui contient un aveu évidemment personnel? Félix Dagrenat explique à son fils Bernard comment il compose :

Félix. — ... Les personnages que je mets en scène se meuvent au milieu d'une extrême complication de sentiments, et pour m'y reconnaître, pendant que je compose, j'établis de temps à autre le bilan de leur mentalité...

BERNARD. — La complication de tes personnages n'est-elle pas plutôt dans leurs idées que dans leurs sentiments?... Tes pièces soulèvent tant de questions épineuses...

FÉLIX. — C'est afin que mes personnages se passionnent pour elles...

BERNARD. — Comment! les idées en elles-mêmes ne t'intéressent pas?

FÉLIX. — Beaucoup moins que les orages qu'elles soulèvent dans les âmes. Tu vas comprendre pourquoi. Une de mes pièces, *la Revanche des dieux* (lisez *la Fille sauvage*), peint l'humanité, d'abord très religieuse, puis, à mesure que sa raison se fortifie, ouvrant les yeux sur la naïveté de ses croyances, et finissant par déserter les temples... La revanche des dieux, c'est que, chassés du sein de l'humanité, ils s'en vont emportant l'idéal... Le drame est dans l'alternative où se trouve placée notre espèce : être dupe et sublime ou clairvoyante et basse...

On joue la pièce. Félix reçoit des lettres de deux jeunes gens dont l'un, athée, se fait catholique, après l'avoir entendue, et dont l'autre, d'esprit religieux, abandonne la foi.

Comment, après une aventure pareille, mettre son orgueil dans la profondeur de sa pensée?... J'aime les idées pour leur puissance incendiaire. Elles sont, avec l'amour, les meilleures allumeuses de passions...

BERNARD. — J'y suis. Ta pensée sur les personnages d'un drame, c'est l'huile sur le feu... Puis l'incendie de la scène gagne la salle, et il embrase l'âme de chaque spectateur par son point le plus combustible.

FÉLIX. — Oui, mon petit, et tu vois que pour produire un chef-d'œuvre impérissable, il faut que l'auteur y infuse son ardente vitalité. N'attends pas qu'un livre te révèle l'énigme de l'univers, mais si tu devines sous les grâces du style l'angoisse de celui qui l'a écrit, si tu épies à travers ses pages la douloureuse partie de cache-cache qui s'est jouée entre l'inconnaissable et un puissant génie, alors tu porteras le volume à tes lèvres comme une relique sainte...

Lis les *Pensées* de Pascal. Elles ne t'imposeront pas la vérité de la foi, mais l'âme de Pascal, vivante et tourmentée, te visitera.

Sans doute Pascal eût-il désiré davantage. Mais nous ne cherchons pas ici le secret de Pascal, et les confidences de Félix Dagrenat nous révèlent l'art même de M. de Curel. Les idées sont le champ de bataille où les âmes s'éprouvent. M. de Curel assiste en spectateur exalté à leurs duels. Est-il sûr de n'en pas recevoir de sanglantes éclaboussures? Qui donc peut se vanter de demeurer toujours un témoin impartial et de ne pas devenir acteur? Il n'y a pas, au fond, de pièces, ni de romans à thèse. Il y a seulement des ouvrages où l'auteur a plus ou moins dissimulé ses passions, s'est plus ou moins subordonné à son objet. Les écrivains qui ont cru passer pour de purs artistes, détachés de toute foi et de toute métaphysique, ont manifesté malgré eux leur philosophie de la vie. Le nihilisme de Maupassant est tout aussi apparent que les constructions sociales et religieuses d'un Balzac ou d'un Bourget, car la fidélité de l'observation se modèle en toute bonne foi sur les différences de tempérament, et c'est pourquoi la sincérité est la première vertu de l'écrivain.

Faguet reprochait à Sainte-Beuve de ne pas conclure. « L'humanité, lui signifiait-il durement, voudra toujours des observations tirer une science ; des faits exprimer la loi que leur succession, leur répétition ou leur groupement semblent révéler ou invitent à supposer ; donner par la pensée un ordre et une organisation à cette matière qui est là, dispersée et disséminée sous nos yeux. » Mais c'est précisément ce désir ardent d'organiser la matière

et de comprendre la vie que M. de Curel a pris, dans ses drames, pour son personnage principal. Il lui a seulement donné plusieurs visages.

III. — LA COMÉDIE DE L'AMOUR

Sur les glaciers du Piz Roseg, dans l'Engadine, j'ai vu, d'un refuge, des chamois se livrer à une sarabande incroyable et qui, néanmoins, paraissait réglée comme un ballet. Ils se lançaient sur la pente, s'arrêtaient net, pliaient sur les jarrets, bondissaient les uns au-devant des autres pour se jeter aussitôt de côté, se faisaient enfin mille agaceries, ou plutôt mille grâces alternées en se poursuivant.

— Sont-ils fous? demandai-je au guide qui m'accompagnait.

C'étaient les chevrettes qui menaient le quadrille, s'approchant perfidement des boucs, pour s'enfuir d'un saut brusque, ployant l'avant-train comme pour s'agenouiller et s'enlevant d'un coup de reins, disparaissant dans une course vertigineuse, reparaissant sur une saillie de roc, redescendant pour recommencer leurs étranges manèges, qui faisaient valoir leur souplesse, leur élégance, leur agilité.

— Ils s'amusent, me répondit le guide. C'est la saison des amours.

Et en philosophe, il ajouta :

— C'est bien des embarras pour peu de chose.

Ce jeu des chamois sur le glacier, c'est déjà *la Danse devant le miroir*. Les animaux eux-mêmes en

connaissent la coquetterie. M. de Curel, qui a beaucoup observé les mœurs des cerfs et des chevreuils dans ses forêts, a écrit dans *la Comédie du génie :* « Chez les animaux, les grands mâles vivent solitaires et ne rejoignent le troupeau, pour y régner en maîtres, que pendant une courte saison d'ivresse. » Il a choisi, pour les protagonistes de la plupart de ses drames, de *ces grands mâles qui vivent solitaires et ne rejoignent le troupeau que pendant une courte saison d'ivresse.* Quand presque tout le théâtre contemporain est orienté vers l'amour et divinise la femme, il y a chez lui — et c'est peut-être la cause de la froideur que lui a parfois témoignée le public — condescendance polie et un peu supérieure vis-à-vis de la femme et défiance envers l'amour, ou peut-être, nous le verrons, recherche d'un plus haut amour. Ses héros ont des ambitions plus vastes que celle de conquérir un cœur ou un corps. Le vieux duc de Chantemelle (*les Fossiles*) bouscule avec un mépris souverain son ancienne maîtresse quand il s'agit de l'avenir de sa race. Albert Donnat (*la Nouvelle Idole*) est surpris et presque gêné lorsqu'il découvre qu'il est enfin compris et aimé de sa femme : l'effroyable conflit où il s'agite est d'un autre plan que celui des tendresses humaines. Jean de Miremont (*le Repas du lion*) écarte brièvement la petite Mariette captive ; en vérité, il s'agit bien d'amourette quand sa vocation sociale se décide. Félix Dagrenat (*la Comédie du génie*) n'accepte que les liaisons éphémères qui ne peuvent porter atteinte à la liberté de son art et il veut bien connaître de la vie du commun la paternité, non le mariage. Paul Moncel enfin (*la Fille sauvage*) préfère suivre ses expé-

riences psychologiques sur Marie qui représente à ses yeux l'humanité en marche, plutôt que de cueillir cette passion qui s'offre. Cependant, avant de se servir presque exclusivement des idées pour explorer les âmes, M. de Curel avait eu, lui aussi, comme tout le monde, recours à l'amour. Mais il avait vu en lui le mirage qui recule à mesure qu'on croit s'en approcher. Une seule de ses pièces lui attribue une vertu de relèvement, et c'est la première, l'une des plus singulières et des plus prenantes, *l'Envers d'une sainte.*

L'Envers d'une sainte, c'est le drame du retour après l'absence, l'absence volontaire, persistante, douloureuse, grâce à quoi l'on a cru du moins retrouver la paix du cœur perdu. Et l'on s'aperçoit, tout à coup, en revenant, que le temps de l'absence est comme s'il n'avait pas été et qu'il n'est pas en notre pouvoir d'abolir le passé. Le drame de M. de Curel, sans qu'on puisse y découvrir la trace d'une influence subie, fait souvenir de ces romans provinciaux de Balzac où se déroulent, en des cités mornes et quasi désertes, en de vieilles maisons calmes, chez des familles honorables et respectées, des drames intimes longtemps contenus, préparés de très loin, violents comme des tempêtes, où se reflètent des existences en apparence dignes et régulières, et sous cette apparence agitées de passions effroyables. On respire dans *l'Envers d'une sainte* l'atmosphère chargée d'électricité qu'on respirait dans *Albert Savarus* ou dans *le Curé de village.*

Julie Renaudin avait échangé des serments d'amour avec son cousin Henri Laval. Celui-ci a cru pouvoir les oublier, et quelques années plus

tard, il est revenu de Paris, marié à une jeune femme élégante, droite et généreuse, Jeanne. Désespérée jusqu'à en devenir criminelle, Julie, un jour qu'elle passait à la campagne sur un pont avec sa cousine, l'a fait tomber dans l'abîme. Celle-ci a été relevée presque mourante, et sauvée. Elle était enceinte et l'on a pu sauver également le petit être qu'elle portait, mais elle ne pourra plus être mère. Elle a tout compris, elle n'a pas dénoncé la coupable, et même elle a pardonné. Julie, qui ne s'est pas pardonné à elle-même, est entrée au couvent sans vocation. Elle y a beaucoup souffert, elle s'y est donnée avec toute la violence de sa nature à sa tâche d'éducatrice, pendant dix-huit ans elle y a enseveli son ténébreux secret et son amour. Après la mort d'Henri, elle revient au foyer où elle retrouve sa mère qui a été sa confidente, mais qui n'entend pas ressasser avec elle ces vieilles histoires : toute préoccupée d'œuvres religieuses et de détails matériels, celle-ci demande à son activité l'éloignement de ces dangereux retours sur soi-même où l'on diminue sans profit sa force de vivre. Car, dès son retour, Julie entend les voix du passé. Elle revoit, naturellement, la femme et la fille d'Henri Laval qui sont fixées dans le voisinage immédiat des Renaudin. Or Julie exerce une attraction étrange. Son entourage a toujours subi sa domination. Peu à peu elle amène sa cousine Jeanne à lui faire des confidences. On devine dans quel but elle se sert de son pouvoir : elle veut connaître dans quels sentiments son ancien fiancé a vécu, est mort et s'il ne s'est jamais souvenu d'elle. Jeanne, presque contrainte, lui confesse qu'elle n'a pas gardé jusqu'au bout la magnanimité du silence :

au moment de la première communion de leur fille Christine, voyant son mari se détacher d'elle, devinant que, davantage tourné vers la vie intérieure, il pensait à ses anciennes amours, elle lui a raconté la scène du crime. — Ainsi Henri a-t-il dû vivre et mourir en me haïssant, pense Julie. La blessure mal fermée se rouvre. Comme autrefois, le désespoir s'empare d'elle, et comme autrefois il lui verse son poison. Elle profite de cette autorité magnétique qu'elle exerce et qui lui vient de son ardeur à vivre sans cesse refoulée pour attirer à elle l'esprit, le cœur, l'âme de Christine. Elle prend la jeune fille à sa mère. Elle la tire de la voie droite et simple où elle marchait pour lui montrer une autre route, plus ardue, plus inaccessible, et par là même tentante à la jeunesse. Le mariage, enseigne-t-elle à la jeune fille qui est fiancée à un brave garçon sans complications, ne doit être accepté que dans l'amour absolu, et spécialement le mariage chrétien qui ne saurait se contenter de succéder aux basses liaisons d'un fiancé facile. Christine troublée, subjuguée, est bientôt dévoyée et veut tourner vers la vie religieuse une déception imaginaire. Mais Julie Renaudin est une âme haute, dont l'intrigue même était de bonne foi. Un mot d'une jeune fille lui fait comprendre son égarement. Va-t-elle recommencer, plus perfidement, son crime d'autrefois? Elle s'arrête sur la pente, et quand, tenant tête à sa mère, Christine rappelle que son père, à son lit de mort, lui a recommandé leur cousine Julie, c'est la goutte de rosée qui ravive la fleur aride et prête à se dessécher. Henri ne s'est pas détourné d'elle. Leur ancien amour la sauvera de la faute. Elle réparera le mal qu'elle

allait commettre. Ainsi l'amour a-t-il en lui des puissances de relèvement comme il contient les philtres dangereux dont on meurt et dont on fait mourir.

« En te voyant céder à ta nature, dit le Sardanapale de lord Byron, ne crois pas que je t'aimerai moins, oh ! non, et peut-être même, qui sait? je t'aimerai encore davantage. » Julie Renaudin n'a pas le génie du mal. Elle n'a été qu'une amoureuse que l'excès du malheur a conduite au crime, et il est très vrai que l'excès du malheur nous désarme, nous met à la merci des pires suggestions, nous peut glisser les plus affreux conseils. Il y a du moins dans la franchise de sa passion une force qui attire jusqu'à ses victimes. Jeanne ne l'a pas dénoncée une première fois, et lui révèle à la fin, presque contrainte, les pensées de son mari. Henri Laval, quand il a connu la faute de son ancienne fiancée trahie, ne l'a pas expulsée de son tendre souvenir, et qui sait? l'a peut-être aimée davantage. Le revirement psychologique est très juste qui rend à Julie sa noblesse d'âme dès qu'elle a compris qu'elle n'avait pas été oubliée.

On ne retrouve cette qualité d'amour ni dans *l'Invitée*, ni dans *la Figurante*. *La Figurante* est une pièce à part dans l'œuvre de M. de Curel. Elle est aisée, souple, féline, charmante d'ailleurs, mais elle ne porte pas sa marque intellectuelle. Cette sorte de poésie sauvage et de passion idéale qui élargit ses drames et en fait des poèmes, en est absente absolument. Le sujet n'est pas nouveau. Balzac ne l'a-t-il pas traité, dans *Modeste Mignon*, je crois? Un homme qui a des ambitions politiques, et qui a besoin d'un salon, a une ancienne liaison

avec une femme mariée. Il imagine, d'accord avec sa maîtresse, de contracter un mariage blanc avec une jeune fille sans fortune, intelligente, sans beaucoup de scrupules, qui accepte le marché et qui ne sera que l'associée habile et influente. On devine la suite. Cette jeune fille s'est montrée sans scrupules parce qu'elle aimait son futur mari. Elle n'a de cesse qu'elle ne l'ait conquis tout à fait, à quoi lui sert sa jeunesse mieux encore que son art de tenir un salon. Les situations légitimes ont une grande supériorité sur les autres ; elles supportent le grand jour. « La femme jetée hors du droit chemin, dit Hélène, la maîtresse éconduite, sait comment son ami sera conduit à la quitter, note le progrès de ses lassitudes et prédit l'heure des adieux sur le plus faible indice. » Or une catastrophe qu'on annonce est déjà à moitié survenue. Un autre personnage tire cette moralité réaliste et terre à terre : « Ce qui fait la supériorité du mariage sur les autres liens de fabrique humaine, c'est que la communauté d'intérêts précède, suit ou supplée la tendresse sans que l'orgueil soit mortellement blessé. L'affection est flottante, l'égoïsme tenace. Les mariages d'amour sont rares, et les bons ménages plus communs qu'on ne pense. Là où la chèvre est attachée, il faut qu'elle broute ; le sentiment finit par glaner où la raison moissonne. » Car il faut vivre chaque jour, et l'on cherche bon gré mal gré à s'accommoder de ce que l'on a. Il y a de bons ménages, disait le moraliste, il n'y en a pas d'excellents. Disons plutôt qu'il y en a peu, mais les bons ménages suffisent à défendre le mariage.

Le sujet de *l'Invitée* est plus exceptionnel. C'est

encore un drame de l'absence. Mme Anna de Grécourt, l'héroïne, a, comme Julie Renaudin, une de ces âmes ardentes et véhémentes qui peuvent vivre vingt ans d'un souvenir empoisonné et qui répandent le mal par les sommations absolues qu'elles adressent à la vie. Trompée par un mari qu'elle adorait, elle s'est enfuie, laissant au parjure leurs deux filles, Thérèse et Alice. L'amante l'a emporté sur la mère. Elle est partie sans regarder en arrière. Son mari, pour expliquer son éloignement prolongé, l'a fait passer pour folle. Seize ans plus tard, il lui dépêche — bien tard — un ami pour la prier de revenir au foyer. Seule, elle y peut dénouer une situation intolérable, car M. de Grécourt y a introduit sa maîtresse qui est devenue l'amie des deux jeunes filles, et il conviendrait de marier celles-ci. La présence de la mère servirait ce dernier projet. « Depuis longtemps, explique Mme de Grécourt à l'ambassadeur, je savais ce qu'il en coûte de supprimer en soi-même les sentiments que Dieu y a mis. On en souffre tant qu'on les garde et on reste inconsolable de les avoir perdus. Allez, mon égoïsme est exempt de sérénité. » Elle a arraché de son cœur le sentiment maternel ; pourquoi accepterait-elle de troubler la paix sans joie où elle vit désormais? Elle ne consent donc à revenir qu'à titre d'invitée. Elle revoit piteux et ridicule ce mari qu'elle a tant aimé et qu'elle redoutait de revoir. Ses filles qu'elle avait laissées toutes petites lui apparaissent égoïstes et de mauvaise tenue. Rien ne tressaille dans son cœur des souvenirs anciens. « Pourquoi, se demande-t-elle, lorsque je détruisais en moi ce qui aime, n'ai-je pas réussi à tuer ce qui souffre? » Le

dialogue qu'elle échange avec son mari est plus amer que les pires acceptations : « Je suis restée honnête et ma satisfaction est médiocre, conclut-elle ; vous avez servi vos passions et votre félicité est mince... Je n'ai pas vécu plus seule dans mon abandon que vous dans vos intimités... Il pleut du ciel des croix qui ne choisissent pas les épaules... » La solitude est en nous plus encore qu'extérieurement : « Quelle solitude que ces corps humains ! » disait Maupassant. Que restera-t-il à Mme de Gréclourt de tant de désillusions? Elle s'est dérobée aux devoirs maternels, elle a refusé toute tendresse qui ne correspondait pas à son amour absolu, et les compensations mêmes de la maternité. Mais le travail de l'âge et de la réflexion a laissé subsister en elle un peu de bonté. Par là elle rentrera dans la vie normale. Elle a pitié de ses deux malheureuses filles sans direction. Elle les emmènera. Peu à peu, comme une fleur d'arrière-saison, une maternité tardive s'épanouira en elle.

Nous compliquons nos amours. « Il n'y a pas de sentiments plus égoïstes que l'amour, puisqu'on tue la personne aimée plutôt que de la savoir heureuse avec un autre. » Nous les compliquons en les faussant, en nous déguisant nous-mêmes pour mieux plaire, ou plutôt en prenant le déguisement que nous devinons plus agréable à l'autre. C'est *la Danse devant le miroir*, c'est la course des jeunes chamois sur le glacier. « La femme qui veut ravir un soupirant prend le genre dont elle sait qu'il raffolera, pendant que l'homme se transforme en celui que rêve la bien-aimée... On n'admire pas celui qu'on aime, on contemple son propre idéal qu'un être, jaloux de vous plaire, vous offre, plus

ou moins bien reproduit. Lorsque l'accord de deux amants est parfait, chacun d'eux se voit dans un miroir, se prend pour l'autre et se contemple avec ivresse sans s'apercevoir qu'il est seul... » Ainsi Paul Bréon veut-il offrir à Régine une image désintéressée et pleine de grandeur. « Il y a en lui, comme dans tout amoureux, un adorable histrion qui fanfaronne et cabotine, mendie l'approbation de deux beaux yeux, et s'imagine rester en dessous de la vérité quand il l'enfle outrageusement. » Une fois qu'il a commencé, il est pris lui-même à son jeu. Et Régine, qui s'ingénie à lui faire poser son masque, en resserre les liens et ne réussit qu'à mieux l'attacher. « Ne le torture pas trop longtemps », lui conseille Louise, sa confidente. — « Jusqu'à ce que je le connaisse », répond-elle. Alors ce sera jusqu'à la mort, car l'amour ne nous fait pas connaître, et c'est le mythe de *Psyché* et de *Lohengrin*. « On se monte la tête pour un homme, confesse Régine (ou sa sœur Gabrielle de *l'Amour brode*) ; on met son honneur à sa merci ; on en rêve pendant des jours, des mois, des années ; et si, par hasard, on se demande : « Vaut-il seulement la peine de m'oc-« cuper pendant une minute? », on est bien embarrassé pour répondre, car on ne l'a jamais étudié que... dans un vertige. » Et Louise, qui voit clair dans leurs manèges, les avertit de l'abîme où ils courent en dansant devant le miroir : « Enfants trompeurs et sincères, tous deux vous déclamez des rôles... Mais d'où vient qu'à tout bout de champ vous vous évadez du programme?... Quel personnage invisible traverse la scène et vous fournit des répliques si belles que, si vous avez l'audace de les prendre, le reste de la pièce ne paraît plus qu'une

farce grossière?... Oui, décidément, deux comédiens, mais avec un mystérieux associé... Votre amour, un vaudeville avec l'idéal pour souffleur... » Car ils ont beau jouer des rôles, ils s'aiment tout de même, et c'est là ce qu'il y a de plus obscur en nous dans l'amour. Nous éprouvons le besoin de recouvrir de mensonge la vérité qui tremble en nous et que nous pensons embellir quand sa beauté se suffirait à elle-même. La mort veut entrer en scène, et la parade continue. « Je serai si contente de redevenir moi-même », murmure Régine, fatiguée de tant de comédie. Mais c'est la mort qui dit la dernière réplique. A force de s'exalter dans la déclamation, les cœurs, à bout de souffle, se sont brisés.

La Danse devant le miroir, c'est *On ne badine pas avec l'amour*, mais le cabotinage remplace l'orgueil qui séparait Camille et Perdican. Paul Bréon et Régine veulent s'étonner. Perdican et Camille voulaient se contraindre à l'humiliation qui est la preuve de l'amour. Il y a plus de jeunesse, plus d'inexpérience, plus de noblesse chez ceux-ci. Ils ne savent pas le rôle qu'ils jouent et cherchent dans leur orgueil une protection contre leur amour. *La Danse devant le miroir* n'a pas la vérité, ni la poésie du chef-d'œuvre de Musset. C'est une œuvre trop subtile, trop maniérée, trop tendue. Le dialogue en est si serré, la trame en est si finement ouvragée qu'on se perd à en suivre les mailles. On voudrait moins d'artifices, un art moins raffiné et des cœurs moins experts à se duper. M. de Curel a trop perfectionné cette pièce qu'il portait en lui depuis *l'Eté des fruits secs*. On y étouffe comme dans une chambre où il y a trop de tentures et

trop de fleurs. Que n'a-t-il ouvert la fenêtre pour y faire pénétrer l'air de ses forêts?

IV. — LES DROITS DE L'ÉLITE

Désormais nous ne trouverons plus, comme protagonistes des drames de M. de Curel, que « les grands mâles qui vivent solitaires ». Le duc de Chantemelle (*les Fossiles*), Michel Prinson (*le Coup d'aile*), Jean de Miremont (*le Repas du lion*), Albert Donnat (*la Nouvelle Idole*), Félix Dagrenat (*la Comédie du génie*), bienfaiteurs de l'humanité ou bandits supérieurs, sont des isolés et des chefs. Il n'a pas paru à M. de Curel qu'un conflit amoureux pourrait suffire à leur arracher le secret de leur autorité. Sans doute les a-t-il entourés de drames d'amour. Mais ils poursuivent un but qui les dépasse, la race (Chantemelle), la domination (Michel Prinson), le gouvernement du peuple (Jean de Miremont), la science (Albert Donnat), l'art (Félix Dagrenat). C'est donc le procès de ces idées directrices que le dramaturge va entreprendre. Il contraindra les hommes qui les incarnent à les défendre dans les tempêtes qu'ils auront eux-mêmes déchaînées, et ces génies du bien ou du mal nous apparaîtront à la lueur des éclairs dans un fracas d'orage. De là le puissant attrait qu'ils exercent. Là, enfin, est l'originalité de M. de Curel. Il place ses personnages au confluent des grandes forces qui entraînent l'humanité. Ses pièces font de grands remous et charrient de vastes débris de

rêves, d'espoirs, de volontés, mais quand les nuages se dissipent un ciel fauve vient s'y mirer.

Les Fossiles, c'est l'histoire d'une race qui veut durer, et par tous les moyens, parce qu'elle croit en elle, parce qu'elle a la conviction que d'elle, et d'elle seule peut sortir un jour une de ces individualités magnifiques par qui les peuples sont menés. Les Chantemelle croient en leur noblesse : c'est leur force et c'est leur orgueil. Cette foi les soutiendra dans la supercherie criminelle qui leur permettra d'assurer l'avenir, et la famille divisée se réunira autour d'un berceau : « On a fauché toute la prairie pour sauver une petite fleur, » conclut l'un des personnages. *L'Émigré* de M. Paul Bourget, le marquis de Clavier-Grandchamp, a plus de grandeur morale, mais moins d'âpre relief que le vieux duc de Chantemelle. Celui-ci est pareillement un émigré à l'intérieur. Il n'y a pas de place pour un Chantemelle dans une société démocratique. « Ma vie, dit-il avec acrimonie, s'est passée à ronger mon frein dans l'inertie. Il n'y a encore que la campagne pour endormir un orgueil qui souffre... C'est encore travailler pour la gloire que de maintenir celle qui nous est transmise, jusqu'à ce qu'un Chantemelle plus intelligent ou plus heureux fasse jaillir de nouvelles sources... » Son fils Robert est élevé dans les mêmes convictions. Il en précise le sens dans une conversation avec sa sœur Claire : — L'aristocratie reste un conservatoire de sentiments généreux et désintéressés. Des siècles de valeur militaire, de culture intellectuelle. de politesse raffinée, doivent produire une descendance d'élite. La science désintéressée, la science qui se moque des dividendes, n'existe que

dans les sociétés aristocratiques. « Nous ne sommes plus rien en France, dis-tu? Si, nous sommes les oubliés, les dédaignés, qui paient l'ingratitude en semant autour d'eux l'esprit d'abnégation... Lorsque la Patrie est en détresse, on peut juger s'ils marchandent leur sang, ces petits marquis inutiles qui ne savent que chasser et danser. » Ce n'est pas tout de savoir mourir, lui pourrait-on répondre, et il s'agit de prendre sa place dans la vie de son temps. L'obstacle ne sert d'excuse qu'aux faibles. J'ai déjà cité, à propos de *l'Émigré* (1), la théorie de Joseph de Maistre hostile à cette émigration à l'intérieur. Robert de Chantemelle, moins absolu que son père, ne partage plus les mêmes illusions sur la race dans son testament, ou plutôt il lui dresse un somptueux mausolée : « Il ne faut pas, dit-il, que le beau nom de fidélité aux principes masque une tendance avilissante à l'égoïsme et à l'oisiveté... Il me semble que la noblesse a fait son temps... Avant qu'elle disparaisse, il faut que ses derniers représentants laissent la même impression de grandeur que les gigantesques fossiles qui font rêver aux âges disparus. »

Le duc de Chantemelle sera un de ces fossiles, mais à la grandeur il ajoutera une impression de terreur, pareille à celle que peut causer la vue des formidables mâchoires des carnassiers. Et le drame qui se noue autour de lui n'a pas d'autre but que de nous le montrer dans toute son ampleur, dans tout son tempérament, fonçant droit sur l'adversaire, que ce soit sa maîtresse ou son fils, quand l'idée de race qui l'anime, qui est l'unique foi de

(1) Voir *la Vie au théâtre*, t. Ier. (Plon, édit.).

ce redoutable exilé de la vie moderne, est tout à coup menacée.

On respire dans *les Fossiles* la sauvagerie des bois. On la respire encore dans *le Repas du lion* qui lui est très supérieur en raison de la puissance même du sujet et de la personnalité autrement complexe du personnage principal, Jean de Miremont. Car on a voulu voir dans *le Repas du lion* un drame social, le conflit entre les droits de l'élite et ceux de la foule, et ce drame social y est en effet. Mais il n'y est que pour servir de toile de fond à l'histoire psychologique de Jean de Miremont. Plus encore qu'un drame social, *le Repas du lion* est une biographie. Le protagoniste a seize ans au prologue et soixante ans au dernier acte (1). Pour pénétrer au fond d'une âme, M. de Curel ne craint pas d'agiter toute une foule. Lui aussi fauche toute la prairie pour cueillir une fleur... Jean de Miremont a vécu sur le domaine paternel une enfance à la Chateaubriand, sensible, ardente, pleine de désirs démesurés. Et comme il a vécu ses désirs dans les bois, même sans sylphide, c'est lui-même qu'il aime en eux. Or un sondage a fait découvrir de riches minerais dans ses forêts, qu'il faut jeter bas pour y installer des usines avec des milliers d'ouvriers. Sa sœur qui doit épouser l'ingénieur Georges Boussard, le fondateur de la nouvelle industrie, lui montre la beauté de cette vie nouvelle où il pourra devenir un homme d'action, être utile aux autres, exercer un véritable gouvernement. De colère, il a ouvert la vanne du réservoir qui inonde le puits du sondage. Un ouvrier, vieil

(1) *Le Repas du lion*, version nouvelle (Crès, édit.).

ivrogne brutal, y était resté, et l'on va remonter au jour sa dépouille. L'abbé Charrier, qui connaît la faute de Jean, l'exhorte à prier : « Toute votre vie, soyez indulgent pour les pauvres. Ils sont aigris, tout ici-bas leur paraît injustice... » Comme on ramène le corps, Jean exalté fait ce serment : « Je promets devant lui que je consacrerai ma vie aux ouvriers... Des hommes meurent pour nous, je veux me dévouer à eux. »

Jean va tenir son serment de deux façons successives, et dans les deux cas son dévouement le comblera d'honneurs, de richesses et de gloire. Il commence par l'action oratoire, se met à la tête des Cercles catholiques d'ouvriers, flatte, console, encourage, berce tour à tour la cause ouvrière, fait réfléchir les puissants et les riches, les amène à un plus juste examen des revendications sociales. Mais quoi? il est le premier à gagner à l'opération. Comme ces arbres qui dans la forêt s'élèvent en étouffant les arbustes voisins et en leur volant leur part de soleil, il monte dans la lumière : « Dans l'humanité, il y a également des plantes voraces. Tout les aide à dominer. Le dévouement, la charité, en fortifiant les âmes qui les pratiquent, produisent des vols inconscients comme celui de la feuille qui accapare le soleil. » Il fera peut-être du bien en enseignant aux riches à donner sans orgueil, aux pauvres à recevoir sans humiliation, mais à coup sûr il sera un profiteur. Sa réputation grandira en raison de son influence. Ou bien, pour entreprendre une pareille tâche, il fallait être un apôtre, et il sait bien qu'il ne l'est pas, puisqu'il est sensible aux acclamations et recherche son propre succès. « Suivant moi, lui dit son beau-frère l'industriel,

il n'y a qu'une seule espèce d'êtres secourables : ceux qui ouvrent des voies nouvelles à l'activité humaine. L'immense majorité des hommes a besoin qu'on lui suggère toutes ses idées, tous ses gestes. Artistes, orateurs, savants, philosophes, tous les audacieux de l'acte ou de la pensée, inventent, combinent, réalisent devant un troupeau de singes qui copient leurs moindres mouvements. Ils sont les bienfaiteurs de ces singes, puisqu'ils se donnent la peine de vivre à leur place. Si, moi, chef d'industrie, j'organise un centre d'activité où toute une population aime, boit, mange, grouille, pullule, j'ai droit à sa reconnaissance... » Ainsi fait-il le panégyrique — et avec quel mépris insultant pour la foule ! — des fondateurs, des créateurs. Et certes, il y a du vrai dans cette théorie. Un philosophe doublé d'un économiste, trop oublié aujourd'hui, Gabriel Tarde, se récriait contre la simplification qui oppose le capital au travail, car il découvrait dans la vie sociale un facteur plus important qui est l'*invention.* Sans l'invention, le capital qui n'est que du travail accumulé ne trouverait pas son emploi, et le travail se réduirait à la répétition indéfinie des mêmes gestes. Par l'invention, l'humanité progresse, et c'est pourquoi il est d'un intérêt supérieur que l'humanité respecte les forces qui sont en elle, ne contrarie pas la culture, ni la liberté, ni la fantaisie même qui, seules, permettent cette invention dont la source tarie serait la suppression de toute joie, de toute diversité, de tout progrès. « Travaillez, créez, soyez un esprit, une force, même égoïste, pourvu qu'elle soit féconde, et la prospérité des autres découlera de la vôtre... » L'important est de trouver sa voie, de se

mettre soi-même en valeur. Une force développée ne peut être que bienfaisante, assure Georges Boussard qui est un individualiste sans mesure.

Imbu de cette théorie, Jean de Miremont va, en effet, trouver sa voie. Il est un être de proie et de conquête, et il s'était donné, sous le coup du grand drame de son adolescence, une fausse vocation. Invité à parler dans son pays natal, devant les ouvriers des usines fondées sur ses terres, il y développe sa foi nouvelle. Tous ceux qui veulent aider les classes sociales en souffrance, au fond se servent d'elles, montent sur elles. Et ceux qui les aident véritablement, ce sont précisément ceux qu'elles traitent en ennemis, les patrons, les fondateurs, les chefs. « L'individualisme rachète sa férocité par l'importance des dons qu'il prodigue à l'humanité. Ce n'est pas la foule qui pense, organise, invente, crée, c'est l'homme tout seul, plus énergique et plus intelligent que l'ensemble des autres. » Lancé dans sa propre éloquence, Jean de Miremont laisse échapper la fameuse comparaison du lion et des chacals, du lion abattant les proies, dévorant la meilleure part et laissant les chacals se repaître de la chair qu'il a dédaignée. Les ouvriers qui l'entendent, exaspérés, se précipitent chez leur patron, Georges Boussard, et le tuent. C'est la réponse des chacals au lion. Mais Jean succède à son beau-frère et l'émeute trouvera en lui son maître. Tout de même c'est la seconde fois qu'il cause la mort d'un homme. Un dernier acte nous le montre vieilli, comblé, académicien, recevant l'ancien chef de l'émeute devenu ministre du Travail et lui-même candidat à l'Académie. Ces deux vainqueurs apaisés se congratulent récipro-

ses pratiques scientifiques, et même de son arrestation. Sa femme, dont il n'avait pas compris, distrait par ses travaux, la tendresse étouffée, se détourne de lui avec horreur : « Tu n'es plus, lui dit-elle, l'homme que j'ai voulu pour mari, et je ne sais vraiment pas si j'aurai le courage de rester la femme de l'homme que je découvre. » Cependant il se défend sans remords, avec la conviction absolue de son droit, avec la certitude d'être un bienfaiteur méconnu. Parmi ces condamnés qu'il a inoculés, une jeune fille, Antoinette Milat, au dernier degré de la tuberculose, vient lui rendre visite. Il l'ausculte pour la forme, la sachant perdue à brève échéance, et, stupéfait, il la découvre guérie. La petite s'excuse presque quand il lui demande quel remède elle a employé : elle a bu un peu d'eau de Lourdes. Miracle ou non, l'homme ne dispose pas, n'a jamais disposé du pouvoir de dater la mort. Albert Donnat a donc donné le cancer à un être sain. Cette fois, sa science est en défaut et il n'est plus qu'un criminel. Dans une admirable scène entre lui et son disciple Maurice Cormier qui représente la science expérimentale à courte vue, il revendique encore les droits de l'idée : « Le penseur marche sur un chemin jonché de cadavres auxquels il ajoute souvent le sien. Celui qui écrit une ligne vraiment neuve peut s'attendre à ce que, dans l'avenir, des créatures soient tuées à cause d'elle. Faut-il pour cela ne pas proclamer la vérité quand nous la dégageons?... » L'humanité n'avance que par les novateurs et les novateurs sèment le péril : que décider dans cette antinomie? Lui-même va répondre, car, sous le coup de l'événement qui l'a ébranlé, il reconnaît que l'intel-

ligence humaine doit elle-même chercher son orientation et se fixer ses limites : « Je n'admets pas qu'on puisse être un grand savant et ne pas jeter quelquefois vers le ciel un regard d'angoisse en y cherchant Dieu. » Seul de tous les êtres vivants, l'homme découvre en lui le sentiment de l'éternité et ne peut songer au néant sans frémir : à toute fonction ne faut-il pas admettre que son objet corresponde? Le formidable besoin de se survivre qui émane du jeu de nos organes ne suppose-t-il pas forcément une survie? C'est ici que se place la comparaison des nénuphars qui se tendent vers la lumière.

Albert Donnat, renonçant au suicide qui l'a tenté et qui interromprait trop tôt ses expériences, s'est inoculé à lui-même le virus du cancer. Sa femme qui l'a compris est revenue à lui de plein cœur quand elle a deviné le désintéressement et la hauteur de sa foi dans la science en même temps que le drame intérieur où il se débat. Louise Donnat est une des plus nobles figures de femmes animées par M. de Curel. Au théâtre, on ne s'en était point douté avant l'interprétation de Mme Bartet qui a su révéler sa tendresse scrupuleuse et spiritualisée. Mais Louise Donnat est dépassée dans son adhésion par la petite martyre, Antoinette Milat, qui dans sa simplicité a tout compris et tout accepté : « Je voulais, dit-elle doucement, être sœur de charité. Je livre ma vie en gros, au lieu de la donner en détail. » Cette divine simplicité lui donne la clé de tous les mystères : la pensée n'a de droits que pour être bienfaisante : « ... Vous avez l'air étonné que je sois prête à mourir... Je le suis parce que Jésus-Christ a été crucifié pour le genre humain

ses pratiques scientifiques, et même de son arrestation. Sa femme, dont il n'avait pas compris, distrait par ses travaux, la tendresse étouffée, se détourne de lui avec horreur : « Tu n'es plus, lui dit-elle, l'homme que j'ai voulu pour mari, et je ne sais vraiment pas si j'aurai le courage de rester la femme de l'homme que je découvre. » Cependant il se défend sans remords, avec la conviction absolue de son droit, avec la certitude d'être un bienfaiteur méconnu. Parmi ces condamnés qu'il a inoculés, une jeune fille, Antoinette Milat, au dernier degré de la tuberculose, vient lui rendre visite. Il l'ausculte pour la forme, la sachant perdue à brève échéance, et, stupéfait, il la découvre guérie. La petite s'excuse presque quand il lui demande quel remède elle a employé : elle a bu un peu d'eau de Lourdes. Miracle ou non, l'homme ne dispose pas, n'a jamais disposé du pouvoir de dater la mort. Albert Donnat a donc donné le cancer à un être sain. Cette fois, sa science est en défaut et il n'est plus qu'un criminel. Dans une admirable scène entre lui et son disciple Maurice Cormier qui représente la science expérimentale à courte vue, il revendique encore les droits de l'idée : « Le penseur marche sur un chemin jonché de cadavres auxquels il ajoute souvent le sien. Celui qui écrit une ligne vraiment neuve peut s'attendre à ce que, dans l'avenir, des créatures soient tuées à cause d'elle. Faut-il pour cela ne pas proclamer la vérité quand nous la dégageons?... » L'humanité n'avance que par les novateurs et les novateurs sèment le péril : que décider dans cette antinomie? Lui-même va répondre, car, sous le coup de l'événement qui l'a ébranlé, il reconnaît que l'intel-

ligence humaine doit elle-même chercher son orientation et se fixer ses limites : « Je n'admets pas qu'on puisse être un grand savant et ne pas jeter quelquefois vers le ciel un regard d'angoisse en y cherchant Dieu. » Seul de tous les êtres vivants, l'homme découvre en lui le sentiment de l'éternité et ne peut songer au néant sans frémir : à toute fonction ne faut-il pas admettre que son objet corresponde? Le formidable besoin de se survivre qui émane du jeu de nos organes ne suppose-t-il pas forcément une survie? C'est ici que se place la comparaison des nénuphars qui se tendent vers la lumière.

Albert Donnat, renonçant au suicide qui l'a tenté et qui interromprait trop tôt ses expériences, s'est inoculé à lui-même le virus du cancer. Sa femme qui l'a compris est revenue à lui de plein cœur quand elle a deviné le désintéressement et la hauteur de sa foi dans la science en même temps que le drame intérieur où il se débat. Louise Donnat est une des plus nobles figures de femmes animées par M. de Curel. Au théâtre, on ne s'en était point douté avant l'interprétation de Mme Bartet qui a su révéler sa tendresse scrupuleuse et spiritualisée. Mais Louise Donnat est dépassée dans son adhésion par la petite martyre, Antoinette Milat, qui dans sa simplicité a tout compris et tout accepté : « Je voulais, dit-elle doucement, être sœur de charité. Je livre ma vie en gros, au lieu de la donner en détail. » Cette divine simplicité lui donne la clé de tous les mystères : la pensée n'a de droits que pour être bienfaisante : « ... Vous avez l'air étonné que je sois prête à mourir... Je le suis parce que Jésus-Christ a été crucifié pour le genre humain

et que je regarde comme un honneur d'être traitée un peu comme lui... » — « Ah ! tu es bien de ma race, toi !... répond Albert. C'est une petite fille qui me comprend le mieux. D'où vient ce quelque chose qui élève le plus humble au-dessus du plus savant ? — Du bon Dieu, monsieur. » Car l'élan de l'humanité n'est pas dans les cerveaux, il est dans les cœurs. L'intelligence a sa logique et l'âme a la sienne, très différente — différente, non contradictoire.

Je passe rapidement sur une œuvre assez étrange, et qui pose, elle aussi, le problème de la domination, *le Coup d'aile*. Non pas que *le Coup d'aile* soit inférieur aux autres drames de M. de Curel. Mais le sujet, très scénique, en est moins large, moins susceptible d'une interprétation générale. Le protagoniste, Michel Prinson, est un réprouvé : officier en expédition dans l'Afrique centrale, il y a conquis des territoires, et, ivre de son pouvoir, il en a abusé. Quand il a reçu l'ordre de rendre son commandement, il a refusé et fait tirer sur la troupe envoyée pour le lui enlever. Laissé pour mort, disparu, il voudrait rentrer dans le monde des vivants, et retrouver, ne fût-ce qu'une minute, ce frisson de gloire qui, seul, mérite qu'on vive « Les monstres seuls, observe-t-il, ont la force de pousser l'égoïsme jusqu'à la grandeur. Ce sont des géants parmi les imbéciles et les lâches qui forment le troupeau humain. » Parmi les fortes individualités, il y en a aussi de criminelles. Ont-elles donc les mêmes mobiles pour agir ? « Lorsque vous allez conquérir la gloire au fond des déserts, dit Hélène à son père, Michel Prinson, vous courez, sans le savoir, après la tendresse de l'humanité. » Serait-ce

donc l'amour qui serait au bout de toutes les entreprises?

Albert Donnat croyait à la toute-puissance de la science. Félix Dagrenat, dans *la Comédie du génie*, croit à la toute-puissance de l'art et il a commencé par lui soumettre sa vie, en dehors des règles ordinaires, bonnes pour le commun : « A force de vivre à part du commun des mortels, nous n'avons plus conscience de ce qui est permis. » *La Comédie du génie* n'a pas encore été représentée. Pour reprendre, dans un autre ordre, les conflits intellectuels du *Repas du lion* et de *la Nouvelle Idole*, toujours en se servant des idées comme d'un réflecteur pour éclairer les âmes, elle est conçue tout autrement. Elle tiendra, dans l'œuvre de M. de Curel, une place à part. Elle a plus de fantaisie, elle est plus aérée, moins sombre, plus ailée, d'un mouvement plus allègre. Comme un *Faust*, elle se promène librement à travers le temps et l'espace et contient deux ou trois scènes, — trois exactement, celle du music-hall, celle des ombres au Théâtre-Français, et celle du couvent, — qui font en effet songer aux interrogations jetées par Faust et Méphistophélès dans leur course à travers le monde.

Félix Dagrenat est un auteur dramatique qui a connu tôt la renommée, mais cette renommée restreinte que distribue l'élite. « L'auteur dramatique, avoue-t-il, que la foule ne porte pas sur une vague d'enthousiasme, c'est le cygne qui ne va pas sur l'eau. » Il s'est demandé pourquoi il n'était pas compris de la foule. Les grands artistes du passé n'ont-ils pas été en communion avec tout un peuple? Il en a trouvé la cause dans son mépris

des règles admises. Il s'est mis en marge de l'existence commune : comment, dès lors, connaîtrait-il les préoccupations populaires? Pour se replacer dans l'humanité, il imagine, nòn pas de se marier, ce qui le gênerait, mais d'être père hors du mariage et d'élever un enfant. « Tu t'es offert un gosse d'étude, » lui dira plus tard son fils Bernard assez drôlement. Le hasard l'a servi, car la mère est morte en couches, et le gosse lui est resté pour compte. Cette paternité volontaire et dans un but égoïste est assez choquante. Je crains qu'elle ne déconcerte le public. Mais M. de Curel, dans presque chacune de ses pièces, joue la difficulté. Il était assez malaisé de faire admettre la méprisante comparaison de Jean de Miremont et les inoculations meurtrières d'Albert Donnat. La vie et la mort nous sont pareillement inconnues et nous n'en disposons pas à notre gré. Une bonne femme de Savoie qui comptait douze enfants, voyant le visage étonné et dédaigneux d'un touriste qui dévisageait sa nichée, lui jeta dans la figure : « Monsieur, n'en a pas qui veut... » L'ancienne société se montrait plus familière et moins condescendante envers ses artistes. Elle leur imposait les règles communes s'ils leur voulaient échapper. Ce n'était pas alors le règne de l'homme de lettres. Les princes et les abbayes ne se gênaient point pour commander des sujets de pièces ou de tableaux. Peintres et écrivains étaient parfaitement contraints à se pencher sur les mères et les enfants et à s'initier aux sentiments de la foule pour nous donner des Vierges et des Andromaques. Il ne faut pas croire que notre individualisme soit si favorable au développement des individualités : elles étaient plus

nombreuses en ces temps où une forte organisation sociale et familiale semblait les contrarier. Dans la scène du music-hall où Félix Dagrenat attend le sort que le public du Théâtre-Français fait à sa pièce, un ouvrier, Pergain, secoue rudement l'aristocratie du génie : « A vous entendre, les imbéciles qui composent le troupeau humain, riches, pauvres, travailleurs, oisifs, mâles et femelles, nous ne servons qu'à une chose : donner le jour de loin en loin à l'homme de génie. Je pense qu'en écoutant ces boniments, vos confrères, les poètes, les romanciers, les gens de lettres, tous ceux enfin qui se croient plus malins que le public, sont en train d'applaudir à outrance. Mais le peuple, monsieur, vous rira au nez !... Racontez-lui que vous appartenez à la race des surhommes, il demandera si vous êtes sorti d'un œuf pondu sur terre par des anges... Alors quoi?... Il faut se rendre à l'évidence... Les génies ont un papa et une maman, ils grandissent à un foyer, au milieu des frères et des sœurs, ils étudient à l'école avec de petits camarades, ils s'instruisent des bavardages des voisins, leurs esprits sont fabriqués avec les matériaux qui servent à tout le monde... En un mot, les génies nagent sur les foules, je le veux bien, mais à la manière de la graisse sur le bouillon... C'est la graisse qui fait de gros yeux, mais le bon goût ne vient pas d'elle... Il est répandu dans toute la masse... » La comparaison est dans le ton du personnage. Je pense à la comparaison de Belmont : les chefs dressés sur la pyramide des sacrifices de leurs soldats.

Il n'y aurait donc pas de droits du génie. Sur la scène déserte de la Comédie-Française après la

représentation, après l'échec de sa pièce, Félix Dagrenat, pris d'une hallucination, se voit entouré de tous les personnages immortels du théâtre : don Juan, Célimène, le Cid, Phèdre, Camille et Perdican, etc. Don Juan lui explique cette assemblée : « Les siècles passent, les croyances sont détruites, les peuples anéantis, mais les personnages des grands chefs-d'œuvre restent vivants. Ils forment une humanité idéale, plus jeune, plus passionnée, plus remplie de vibrante énergie que l'humanité réelle... Ils sont la véritable humanité. » Chaque fois qu'un écrivain crée une œuvre immortelle, ses personnages entrent dans cette humanité. Félix Dagrenat cherche autour de lui les héros de ses pièces et ne les trouve pas. Que lui a-t-il donc manqué pour obtenir cette gloire, lui qui n'a vécu que dans cet unique but et se croyait de force à l'atteindre? Désespérément il soupire : « J'avais fait mon possible pour ordonner ma vie comme une œuvre d'art. » C'est encore don Juan qui le renseigne : « Le génie qui rend immortel n'appartient qu'à Dieu... Allez le lui demander. »

Don Juan a nargué le Commandeur et il a été foudroyé. Mais Félix Dagrenat va éprouver que « si l'on se conduit poliment avec les puissances de l'au-delà, elles trouvent moyen de nous répondre avec esprit et sans blesser ». Voyageant en Suisse, il entre dans une chapelle de couvent, et il y assiste à un spectacle étrange qui va répondre à son angoisse. Un religieux, le P. Eberhardt, fait répéter à un novice le saint sacrifice de la messe dont il lui donne l'intelligence. Apercevant Félix, il l'enrôle : — Vous serez le peuple. La messe, explique-t-il, est un drame qui remet sous nos

yeux la Cène. Le prêtre est un acteur. Tant qu'il porte les ornements sacrés, il est le Christ venant offrir à Dieu le père le sacrifice de son corps pour le salut des hommes... L'auteur dramatique réveillé est tout yeux et tout oreilles : — Oui, dit-il, je serai spectateur. — Mais le moine le réprimande : — Il n'y a pas de spectateur. Le peuple est acteur aussi. — « Il y a donc un moment où la représentation devient réalité? — Oui, c'est celui où les fidèles, groupés autour de Jésus, réclament la vie éternelle en échange du martyre d'un Dieu... — Ah ! mon père, s'écrie Félix, quel théâtre vous me révélez ! Faire un drame qui tout à coup prend les spectateurs pour complices et les emporte dans une réalité poignante ! » Le père Eberhardt s'étonne de cet étonnement : « Depuis bientôt vingt siècles, cela se joue des milliers de fois, chaque matin, sans que le public s'en lasse... Donnez-moi un chef-d'œuvre qui en fasse autant... — C'est à décourager le génie... — Oui, le génie des scribes orgueilleux qui, avec les misères de nos âmes, croient édifier des pyramides éternelles qui porteront jusqu'aux nues la gloire de leurs tombes... Ah ! si les grands esprits se mettaient à l'école de Jésus... Son génie, à lui, n'était qu'amour et l'humanité a répondu par l'amour... Sur cet autel, nous voyons Jésus, nous le touchons, nous le portons à nos lèvres... Sa tendresse a réalisé le miracle de la présence réelle... — Celui que n'ose espérer le génie... »

Dieu interrogé selon le conseil de don Juan a répondu. C'est même la troisième fois qu'il répond à la même question. Il avait déjà répondu par la voix de l'abbé Charrier dans *le Repas du lion*

et par celle d'Antoinette Milat dans *la Nouvelle Idole.*

V. — LA MARCHE DE L'HUMANITÉ

Dans la préface qu'il a écrite pour la nouvelle version de *la Fille saúvage,* M. de Curel cite ce propos de l'un de ses gardes-chasses : « M. de Curel n'a pas son pareil pour le poil. » Ce garde ferait un excellent critique. En littérature aussi, M. de Curel chasse le gros gibier et n'a pas son pareil pour l'abattre. Il lui faut les vastes espaces où l'homme rencontre tout ce qui fait buter les hommes, amour, ambition, gloire, génie. Mais, dans *la Fille sauvage,* son entreprise est plus hardie encore : il y fait tenir toute l'histoire de l'humanité. Il prend celle-ci à l'état sauvage, la conduit à la civilisation, à la religion, puis à la raison sans idéal et sûre d'elle-même : cette raison sans idéal et sûre d'elle-même l'amène à son tour à un état d'anarchie morale et à des accès de fureur stérile coïncidant avec un excès de puissance intellectuelle et matérielle. Et sans doute il y a plus de choses entre le ciel et nous qu'il n'est possible de les faire tenir dans la métaphysique d'un poème ou d'un drame, et sans doute, comme l'avait observé Faguet, l'humanité ne suit pas une marche régulière, mais elle monte et elle redescend, la barbarie la guette et la reprend quand elle s'en croyait débarrassée, et sa route ressemblerait assez, avec ses hauts et ses bas, au jeu des montagnes russes. M. de Curel la tient en laisse comme un montreur d'ours sa cap-

ture et la fait danser devant nous. Je ne vois pas dans toute l'histoire du théâtre un projet aussi audacieux et prodigieux. Il y fallait une imagination puissante, l'habitude de se colleter avec les grands sujets, de longues réflexions solitaires sur la vie sociale et sur la conscience humaine, et le don d'insuffler la vie à des personnages symboliques dont l'un, tout au moins, risquerait de paraître une abstraction, une entité, celui qui serait chargé de représenter l'humanité en marche. M. de Curel a osé cette entreprise et il en a fait une étonnante œuvre d'art, non du premier coup — la première version de *la Fille sauvage* est très inférieure à la seconde — mais en s'y reprenant à deux fois.

La première version, jouée le 17 février 1902 au Théâtre Antoine, avait dû se borner à quinze représentations. Sarcey la comparait aux dialogues de Platon et de Renan, mais n'y trouvait pas la vie scénique. « Mes pièces ne soutiennent pas de thèses, explique M. de Curel dans sa préface. Elles notent le retentissement de certaines idées dans la conscience humaine. C'est par la clarté d'une psychologie minutieusement exacte et non par des plaidoiries qu'elles doivent se défendre. » Elles sont, je l'ai expliqué, psychologiques bien plutôt qu'idéologiques. Mais par là même elles prétendent nous intéresser à des êtres de chair et de sang, et nous y intéressent en effet passionnément. Un autre reproche était adressé à *la Fille sauvage :* le reproche de pessimisme. — Ainsi, lui objectait-on, vous niez les puissances de la raison et les progrès lents peut-être, mais incessants et constants de l'humanité. Vous montrez celle-ci par-

venue à son dernier stade qui n'est qu'une barbarie plus raffinée et plus monstrueuse. — A quoi M. de Curel n'aurait pas manqué de répondre, si la pièce ne répondait pour lui : Je n'ai rien nié ni rien affirmé. J'ai observé et j'ai vu. Regardez autour de vous et dans l'histoire si mes observations sont ou non controuvées. Ne demandez pas à un auteur dramatique ses pensées, demandez aux personnages qu'il a animés s'ils sont vrais et s'ils vivent réellement.

La guerre est venue, qui a montré chez le belligérant le mieux outillé et préparé, chez l'auteur de l'agression mondiale, cet état de barbarie intellectuelle et raffinée que l'on déclarait invraisemblable et dont, victorieux, il eût recouvert le monde comme d'épaisses ténèbres. L'intelligence sans le contrepoids d'un idéal conduirait tout droit au culte de la force. On loua M. de Curel d'avoir été prophétique. « L'idée me vint alors, écrit-il, qu'il y a peut-être dans *la Fille sauvage* un peu de ce qui fait durer les œuvres littéraires, puisqu'elle a survécu aux injures, aux dédains et à l'abandon. » Mais il lui imposa une refonte : refonte au point de vue scénique, et surtout refonte au point de vue de l'étude des caractères. Les grandes scènes où se posent les plus nobles conflits d'idées sont devenues plus émouvantes, plus criantes d'angoisse intime et de passionné désir de savoir.

La fille sauvage est sortie toute nue d'un piège à loup posé au bas des glaciers qui bordent le royaume imaginaire des Amaras dans l'Afrique centrale. Elle est prise en présence du roi Abeliao qui revient vainqueur de la guerre contre son voisin, le roi Koffy, et qui ramène avec lui un savant

explorateur français, Paul Moncel, à la recherche des origines des espèces. « Il semble, dit Paul, que nous assistions à la naissance de l'humanité. » Des tribus sauvages avaient continué de vivre dans les hautes montagnes proche le royaume amara. Que va-t-on faire de cet être à peine humain? Déjà le roi ordonne de la pendre, quand Paul Moncel la réclame et l'obtient. Il ramène en France la redoutable créature, toute livrée à ses instincts bestiaux, à son tempérament et à ses colères, et il la confie à la mère Amélie, sa sœur, directrice d'un couvent, qui de ce singe mal appris va tirer une jeune fille bien élevée. Paul Moncel poursuit un but avec cette éducation : faire de Marie — ainsi est baptisée la sauvagesse — la reine des Amaras et servir ainsi son pays dont les colonies touchent au royaume d'Abeliao. Tôt ou tard le fils d'Abeliao, Kigerick, convoitant les bienfaits de la civilisation, y croira trouver des voluptés plus rares et réclamera une épouse moins dénuée que les femmes de son harem. Or, « la dévotion enrichit les âmes par l'infinie variété des nuances dont elle colore les sentiments. » Seule, elle peut faire franchir à la captive les divers stades si lents à parcourir par les peuplades primitives pour s'élever jusqu'à la culture, toujours née du culte des dieux. « L'histoire des peuples qui ont gardé la dignité humaine, explique Paul Moncel, n'est qu'un long colloque avec les dieux. » Il compte donc sur la religion pour amener Marie au point de perfectionnement qu'il a choisi. Et dès lors le dessein de l'auteur apparaît dans sa netteté et son ampleur ensemble. Marie va, dans le seul espace de sa vie, résumer l'évolution humaine, et Paul Moncel

jouera d'elle en esprit supérieur dont le dilettantisme se plaît à suivre le développement de ce microcosme. Dilettantisme, est-ce bien le mot exact? Il n'y a pas de dilettantisme dans l'œuvre de M. de Curel, ni de scepticisme. Jules Lemaître, répondant à une accusation de détachement, disait avec mélancolie : « Ceux qui essaient comme moi d'entrer partout, c'est souvent qu'ils n'ont pas de maison à eux, et il faut les plaindre. » En réalité, il n'y a guère de sceptiques. Toujours une foi, même logée en la partie inconsciente de nous-mêmes, transparaît dans nos habitudes de vivre et nos opinions. Nous finirons bien par découvrir celle de Paul Moncel.

Paul Moncel se sert même d'un faux miracle — les coups frappés à la porte de la chapelle où Marie croit qu'il n'y a personne — pour laisser supposer à la jeune fille une intervention divine qui la précipite plus ardemment dans la vie religieuse destinée à la civiliser. Mais quand, plus tard, il dévoile à Marie la supercherie, celle-ci, du coup, s'éloigne, et définitivement, non seulement de toute croyance dogmatique, mais de tout sentiment du divin. N'est-elle pas l'humanité qui veut, qui exige une certitude, et qui brise les idoles dont elle s'est détachée? En vain son maître, Paul Moncel — dont elle est amoureuse et qui a dédaigné son cœur pour garder sur elle son pouvoir d'expérimentation — essaie-t-il de la retenir pour l'empêcher de tomber dans un abîme d'incrédulité. En vain lui adresse-t-il une pathétique adjuration historique : « Ce n'est qu'après des siècles d'études et de réflexions que les peuples s'affranchissent du joug céleste. Mais toujours arrive un moment

où l'humanité croit découvrir qu'elle a été dupe et se révolte. — L'heure de la délivrance a sonné ! — Non, l'heure de la décadence... Lorsqu'un explorateur parcourt les régions désolées où ont fleuri les civilisations de l'antiquité, les seuls objets qui évoquent à ses yeux les splendeurs évanouies sont des temples croulants, dont les ruines attestent qu'une société grandie à l'ombre des églises ne leur survit pas. Les dieux exilés se vengent en emportant la vitalité du peuple qui les chasse ; et comme les peuples finissent toujours par se brouiller avec les dieux, il en résulte que l'humanité, aussi bien que la mer, n'obéit aux attractions d'en haut qu'avec de perpétuelles alternatives de flux et de reflux... » Mais alors l'humanité crée ses dieux, comme l'imagination en délire crée le mirage. Épouvanté de sa propre négation, Paul Moncel essaie de reconstruire un Dieu réel, hors de l'homme et de qui l'homme dépend : « La vérité se cache parfois, dit-il, sous les séductions du mirage, lorsque la nappe d'eau qui trompe les regards du voyageur est le reflet aérien d'un étang qui frissonne bien au delà des lointains horizons. Étang inaccessible, mais qui existe. » Le savant qui fait des hypothèses est pareil aux mystiques et la science n'avance guère que par des hypothèses. La religion n'apporte pas de preuves, elle devine, ce qui n'implique pas qu'elle soit dans l'erreur.

Mais Marie ne se contente pas de ce Dieu qui est sans être, qui sera l'éternel devenir dont Renan aimait à dessiner dans les nuées la fuyante vision. Elle va tout droit à la négation qu'elle aperçoit sous les paroles dorées de son maître : — Que les

dieux soient hallucination, mirage, hypothèse, inspiration révélatrice, ils sont faux. Il n'y a pas de Dieu. Qui guidera l'humanité? Sera-ce la raison? C'est elle qui a détruit Dieu, soutien de l'homme. Elle apprendra à se méfier de sa force destructrice, car « elle s'aperçoit qu'en assassinant la religion, elle massacre un idéal indispensable à beaucoup d'âmes ». Et l'humanité sera à elle-même son propre culte : « nous rendre dignes d'être les parcelles du grand corps immortel et divin qui constituera l'humanité nouvelle, voilà pour l'avenir le fondement de notre loi morale. » Les grands hommes qui fournissent à la société une aide surhumaine soit en améliorant les conditions physiques de son existence, soit en fixant pour elle les lois de l'univers, soit en traduisant dans l'art ses pensées et ses désirs, seront les nouveaux saints de la religion positive qui sauvera l'humanité.

Lorsque Paul Moncel a terminé son éloquent exposé qui reconstruit sur les ruines des temples une cathédrale désaffectée, Marie traduira le cri naturel de la foule sentimentale : — Soyez mon grand homme. — Et Paul condescendant : — De tout mon cœur, chère petite humanité.

Tant que Marie croira obtenir l'amour de Paul Moncel, elle consentira à le suivre dans sa poursuite d'un idéal humain. Il l'initiera à tout ce qui fait le charme et la grandeur de la vie : les chefs-d'œuvre de l'art, les systèmes de la pensée, les découvertes et les lois de la science. « Vous avez, lui dit-elle, l'âme la plus vaste que je connaisse : affranchie de toute croyance religieuse, unissant, malgré cela, les aspirations passionnées des mystiques aux âpres curiosités du savant, elle est un

champ de bataille où l'esprit de recherche et le sentiment du divin se livrent de perpétuels assauts. » Mais ce beau zèle va tomber d'un coup lorsqu'il lui apprend que le nouveau roi des Amaras, Kigerick, l'attend et qu'il a déployé pour elle tous ces prodiges d'éducation dans le but de forger un instrument de conquête pour son pays. « Les rameaux sont froids de l'arbre de science, » disait l'Axel de Villiers de l'Isle-Adam. Marie, comme l'humanité, a soif d'amour. Elle ne s'est perfectionnée que dans un élan d'amour : « ...J'ai pleuré d'admiration devant les merveilles où palpite la sublime détresse humaine. Mais toujours, partout, musique, tableaux, drames, romans, m'ont représenté l'amour, ont exalté sa noblesse et son mystère, m'ont appris qu'il est seul capable d'arracher nos âmes à la mortelle solitude... » Pourquoi l'avoir ainsi élevée et tentée, pour la rejeter ensuite dans cette solitude mortelle? Son maître lui explique alors par une image la méthode dont il s'est servi. Il avait entrepris un jour de faire gravir à une petite fille, sa filleule, une colline boisée assez haute. L'enfant, au milieu de l'ascension, voulait renoncer, faisait des scènes. Un coucou se mit à chanter sur le sommet. Aussitôt elle trépigne d'impatience, veut atteindre l'oiseau, monte lestement la pente. « Sans doute, ajoute-t-il, il n'y a pas qu'un oiseau dans la montagne, et ceux qui ont poursuivi les voix inspirées jusque sur le cristal des glaciers, ont souvent de la peine à rester sourds aux invites perfides qui les attirent au fond des gouffres... Pendant des années, je n'ai cessé de te faire écouter le petit coucou... Dieu, la Vierge, les anges, les dieux, les chefs-d'œuvre, c'était lui, dont

le chant mystérieux t'entraînait sur la pente escarpée au sommet de laquelle l'âme revêt toute sa beauté et ne s'en dépouille plus... » Mais parvient-on jamais au sommet de la pente, et ne retombe-t-on pas dans l'abîme? Marie reste insensible à la gloire de civiliser tout un peuple. Pour la seconde fois son rêve est en morceaux : le beau rêve humain après le divin. Désormais elle ne cherchera plus qu'elle-même dans cette vie dont la fin reste obscure : elle-même, son plaisir et son ambition.

Nous assistons au dernier acte à la régression de l'humanité revenue par la raison même à la barbarie. Marie est la reine des Amaras. Elle a donné à son peuple tout l'essor matériel que l'exploitation de la science peut apporter : les villes ont surgi de terre en quelques années, les palais, les écoles, les gares, les casernes, les fabriques se sont multipliés, une armée formidable menace même la colonie française voisine. Mais la reine a proscrit toute religion. Un missionnaire échappé rôde encore dans les montagnes, évangélisant les peuplades sauvages dont elle-même est issue. Elle a mis sa tête à prix. « Je n'ai pas besoin d'âmes dans mon royaume, a-t-elle déclaré. Une âme, c'est une conscience qui prétend n'obéir qu'à un pouvoir mystique nommé devoir. Moi, je forme des sujets... Mes sujets fonctionnent dans l'État, avec l'automatisme et la spécialisation des cellules dans un corps vivant. Aussi, pas de travail perdu : la conscience individuelle n'est bonne qu'à paralyser l'effort général... » Nul doute que la guerre n'ait fait préciser par M. de Curel ce tableau d'une civilisation sans âme, d'une civilisation automatique, à l'allemande. La première version de *la Fille sau-*

vage n'avait pas cet éclat métallique. L'enseignement de Nietzsche n'est-il pas contenu dans cette réplique de la reine : « La nécessité d'être fort donne des qualités qui tiennent lieu de vertus. »

Paul Moncel a été envoyé en mission auprès de la reine par le gouvernement français inquiet des armements des Amaras pour sa colonie. Elle a voulu l'attendre aux lieux mêmes où il a vu apparaître au jour, où il a vu naître la fille sauvage. Là il lui a sauvé la vie. Elle veut s'assurer que son cœur ne tressaille plus, qu'elle en est maîtresse et qu'elle est guérie de l'influence de son maître comme il l'a guérie jadis de la croyance divine. Cependant, parmi ses basses amours, dans son orgueil satisfait, elle sent la douleur de la solitude. « Jamais une de ces idées couleur d'aurore qui éclairent tout à coup, aux yeux du pèlerin fatigué, les horizons d'une terre promise... Ah! mon maître, que de fois, aux heures de détresse, j'ai pensé au petit coucou grâce auquel vous faisiez gravir à une enfant la montagne escarpée... » Va-t-elle céder à ces amollissantes suggestions du passé? Le missionnaire traqué, le P. Maximin, vient rompre leur tête-à-tête. Sur le conseil de Paul Moncel, qui croit encore à son influence sur la reine, il se livre et il implore grâce pour la tribu sauvage qu'il a christianisée et qui meurt de faim. — Que gagnerai-je à leur présence? demande la reine. — Des âmes. Il n'y en a pas autour de vous. — J'ai formé un matériel humain de premier ordre... » Et se souvenant de tout ce qu'elle a renoncé, elle entre en imprécations : « ...On ne se console pas d'avoir perdu l'éternité. On ne pardonne pas à ceux qui nous ont envoyés courir derrière

la funeste beauté du divin mirage... Vous, les prêtres, qui par vos impostures avez fait de moi une misérable égarée, je vous hais... »

Le dialogue qui s'engage alors entre les trois personnages symboliques — magnifique et douloureux trio où se mêlent et se heurtent les explications de la vie humaine — n'est pas qu'un choc de croyances et d'idées. Le P. Maximin affirme la foi dans la prédestination de l'homme et ses destinées éternelles ; Paul Moncel représente l'intelligence qui a voulu tout comprendre, et la foi même, tout expliquer en substituant à l'idéal divin un rêve humain qui le rejoindrait ; Marie, c'est la raison affranchie du mystère — au prix de quelles souffrances ! — débarrassée des prétendues chimères, décidée à ne poursuivre que des buts immédiats et palpables dans le temps présent. Chacun engage dans cette lutte ardente — et c'est pourquoi la scène est si pathétique — sa chair et son sang pour enjeu : le prêtre sa vie, Paul le but de sa vie, Marie son amour. En vain Paul supplie-t-il la reine d'épargner le prêtre et de comprendre la beauté, la nécessité des religions : « Lorsque je t'engageai à remplacer Dieu par la raison, j'oubliais que la raison n'a pu nous affranchir de l'animalité qu'en nous conduisant au pied des autels. Veut-elle aller plus loin et nous installer sur l'autel même, elle n'y assoit plus que la brute. » Le prêtre ne veut pas être défendu par des arguments qui nient le Dieu fait homme des chrétiens : il défie la reine qui le fait tuer. Et Paul Moncel, devant ses espérances brisées d'une humanité s'élevant par elle-même au culte du Bien, murmure cette prière au Dieu inconnu : « O Dieu, qui vous cachez sur les hau-

teurs, ayez pitié de celle en qui vous aviez mis tant de noblesse et qui, lasse de vous chercher en vain, n'est plus qu'une misérable sauvage ! »

On peut mesurer à cet exposé et à ces citations l'ampleur de cette tragédie où M. de Curel fait tenir l'évolution de l'humanité et oppose les explications de la vie dans un langage qui évoque la magnificence d'un Chateaubriand ou d'un Vogüé. Sans doute, les objections se pressent, et la principale est, je crois bien, celle-ci. L'auteur a beau s'efforcer vers l'impartialité : l'enjeu engagé dans une telle partie est trop formidable pour qu'il ne s'y soit pas laissé prendre lui-même. Flaubert disait que l'écrivain doit être dans son œuvre comme Dieu dans sa création : présent partout et visible nulle part. Rien n'est plus difficile, ni plus rare, ni, peut-être, plus indifférent qu'une telle objectivité. Car elle ne peut jamais être qu'apparente. Toujours, au fond, dans toute œuvre d'art, un homme, en dernière analyse, parle à des hommes. Il ne les émeut pas s'il ne se donne pas tout entier, s'il ne livre pas tout son secret. *Cette voix du cœur qui seule au cœur arrive*, il ne la fait entendre qu'au prix de cette offrande. L'art n'est pas seulement le plaisir : il faut qu'il rende un son humain, il faut que chacun s'y retrouve avec ses rêves, ses pensées, ses amours. M. de Curel nous parle par la voix de Paul Moncel, et c'est lui qu'il a favorisé, c'est à lui, malgré lui, qu'il a communiqué les arguments les plus puissants, et surtout l'accent le plus chaleureux. Toutes les explications de la vie ne sont pas résumées dans *la Fille sauvage*, ni présentées dans leur intégrité. Certes, nulle part, il n'y a trace d'irrespect pour la Foi catholique.

Mais la Foi catholique affirme n'être point contraire à l'intelligence humaine qu'elle dépasse. Elle fournit des preuves qui ne sont point formulées par ses représentants. La mère Amélie dit très justement à son frère : « Tu as rabaissé le miracle de notre rédemption jusqu'au niveau d'une simple entreprise humaine. » Et encore : « Seul, Jésus a aimé l'humanité pour elle-même, et l'étrange beauté de son action a trahi sa céleste origine. » Mais les théologiens établissent tout autrement la divinité du Christ, et tout d'abord ils établissent l'impuissance de l'univers à s'être créé lui-même, comme l'impossibilité d'un Dieu qui se limiterait jusqu'à ne pouvoir intervenir dans sa création. Paul Moncel, au début du drame, cherche d'où vient l'homme, se demande s'il est la suite de la chaîne animale, et reconnaît que le chaînon intermédiaire fait défaut et que le plus ancien squelette humain est semblable au sien. Il n'a donc pas tranché, et nul savant n'a tranché la question des origines des espèces ni du langage. Nous sommes entourés de mystères : se contentera-t-il d'hypothèses et de vagues adorations aux divinités inconnues? En attendant, l'humanité veut vivre. Et la régression même de Marie qui représente cette humanité et retourne à la barbarie n'est-elle pas bien rapide, et ne franchit-elle pas plusieurs échelons? N'y a-t-il pas un idéal humain qui se fait jour, tant bien que mal, dans les aspirations populaires et dans les sociétés de nations? S'il rencontre des difficultés pratiques, s'il se heurte aux révolutions et aux guerres et risque même de les provoquer, on le retrouve néanmoins dans une sorte de mystique où les dieux épars de Paul Moncel

sont remplacés par un sentiment de justice et de fraternité purement humaines. A côté de la nation sans âmes qu'a forgée la reine des Amaras et dont on voit bien le modèle, il y a toutes les nations en formation et, en somme, une humanité en fermentation où se mêlent sans cesse, dans des proportions qui varient et suffisent à modifier sa marche, la foi du P. Maximin, la religiosité supérieure de Paul Moncel, le nihilisme organisateur de Marie et mille autres systèmes encore, et mille autres nuances de sentiments. De la lutte de ces éléments contraires ou divers se fait, se défait, se refait le monde chaque jour. Mais la paix est promise aux hommes de bonne volonté.

« Pour produire un chef-d'œuvre impérissable, dit le protagoniste de *la Comédie du génie*, — et ce protagoniste est un frère de Paul Moncel, — il faut que l'auteur y infuse son ardente vitalité. N'attends pas qu'un livre te révèle l'énigme de l'univers, mais si tu devines sous les grâces du style l'angoisse de celui qui l'a écrit, si tu épies à travers ses pages la douloureuse partie de cache-cache qui s'est jouée entre l'Inconnaissable et un puissant génie, alors tu porteras le volume à tes lèvres comme une relique sainte... » *La Fille sauvage* ne nous révélera pas l'énigme de l'univers. Il suffit qu'elle nous ait révélé la puissance artistique et l'angoisse métaphysique de M. de Curel.

M. de Curel, dans les grands conflits intellectuels qu'il nous présente, a soin d'opposer avec impartialité les arguments contraires. Mais il est hanté par l'Inconnaissable, que cet Inconnaissable soit la catégorie de l'Idéal selon le système kantien, l'éternel devenir de Renan, ou le Dieu

substantiel des catholiques. Il ne se fie pas à la seule intelligence du soin d'assurer les destinées de l'humanité. L'intelligence détruit mieux qu'elle ne construit. En dernière analyse elle se heurte de toutes parts aux ténèbres qu'elle-même a assemblées. Rien de profitable ni de durable ne s'est accompli dans le monde que par l'amour. C'est l'amour qui donne à la science, à l'art, au gouvernement des peuples leur rayonnement. Pourquoi l'élite désignée pour les grandes tâches dominatrices est-elle si éloignée de l'amour? Elle-même ne peut-elle se former que dans l'égoïsme qui permet aux forces de se ramasser, fortifier et durcir, comme les chênes géants voleurs de soleil? Il semble que dans les profondeurs de ses forêts lorraines, dont les hautes branches se rejoignent en ogives comme les voûtes des églises, M. de Curel ait cherché, fût-ce entre les andouillers des grands cerfs qui vivent solitaires, le signe divin devant lequel le patron des chasseurs, saint Hubert, s'était incliné. Mais le temps des miracles lui paraît lointain, et ses personnages angoissés réclament à l'invisible des explications...

Mars-avril 1919.

IV

QUELQUES PIÈCES DE L'ANNÉE 1919

Comédie-Française : *Les Sœurs d'amour*, pièce en quatre actes, par M. Henry BATAILLE ; — *le Sourire du faune*, un acte en vers, par M. André RIVOIRE. — Vaudeville : *Pasteur*, pièce en cinq actes, par M. Sacha GUITRY ; — *le Mari, la Femme et l'Amant*, comédie en trois actes, par le même. — Odéon : *Monsieur Césarin, écrivain public*, trois actes en vers, par M. Miguel ZAMACOIS. — Théâtre Sarah-Bernhardt : *La Jeune Fille aux joues roses*, par M. François PORCHÉ. — Comédie-Française : *L'Indiscret*, pièce en trois actes, de M. Edmond SÉE. — Théâtre Sarah-Bernhardt : *Napoléonette*, comédie historique, de MM. André DE LORDE et Jean MARSÈLE, d'après le roman de Gyp.

I

Le premier acte des *Sœurs d'amour* de M. Henry Bataille se passe à la campagne, dans la propriété des Ulric, à Villers-Cotterets.

— Ils n'ont donc pas été bombardés? observa mon voisin à mi-voix.

Et je vis que ce voisin, jeune encore, portait l'insigne des blessés. Dans le même rang, d'autres smokings ou jaquettes étaient ornés du ruban rouge ou du ruban vert et rouge. Quels souvenirs évoque ce bourg de Villers-Cotterets dont la forêt voisine fut le véritable rempart de Paris à la fin de mai 1918 et abrita la préparation de notre victorieuse offen-

sive du 18 juillet ! Il sera bien difficile, désormais, d'éviter ces souvenirs au théâtre ou dans le roman. La guerre a marqué notre temps de son indélébile empreinte. Sans doute les passions sont de tous les temps, mais comment séparer leur analyse de la peinture des mœurs? Un romancier, un auteur dramatique, sous peine de dater, nous devront des explications sur le passé de leurs personnages au cours de ces dernières années. La sensibilité même de ces personnages n'aura-t-elle pas été façonnée par les événements, exaspérée dans son ardeur religieuse, dans sa passion sociale ou dans son appétit de plaisir, contrariée dans son individualisme par les exigences de la vie collective? Comment aurait-elle pu demeurer sans réagir? Un monde nouveau se prépare, dont on ne discerne pas encore exactement les caractères, et qui ne manquera pas de réclamer à l'art son expression.

Aujourd'hui comme autrefois, M. Henry Bataille recherche au théâtre les situations singulières. Dans ses œuvres brillantes, habiles et imparfaites, d'un lyrisme exaltant et artificiel ensemble, d'un style tantôt rare et tantôt frelate, toujours curieuses et prêtes à agir sur les nerfs, il nous représentait d'habitude les violents instincts déchaînés, la fatalité des passions se heurtant, comme la mer qui assiège les digues, contre les barrières sociales. Cette fois la passion s'impose à elle-même sa limite. L'héroïne, Frédérique Ulric, est une honnête femme qui veut bien aimer, non faillir. Mais son pur amour est aussi dangereux que si la chair s'en mêlait. La vertu, disait Balzac, ne se scinde pas : elle est ou n'est pas. Et l'on attribue au plus grand des vainqueurs cet axiome : la seule victoire en amour, c'est la fuite.

Égaré par le titre, j'avais cru tout d'abord que M. Henry Bataille prétendait analyser au théâtre cette *amitié amoureuse*, sentiment délicat et équivoque, unissant un homme et une femme en âge de s'aimer, né des scrupules de l'un ou de la prudence de l'autre, lien intellectuel plus encore que sentimental, dont les exemples existent, et dont Jean-Jacques a écrit dans les *Confessions :* « Qui ne sent que l'amour ne sent pas ce qu'il y a de plus doux dans la vie. Je connais un autre sentiment, moins impétueux peut-être, mais plus délicieux mille fois, qui quelquefois est joint à l'amour, et qui souvent en est séparé. » Il l'éprouva pour Mme d'Épinay et pour Mme d'Houdetot. Joubert devait l'éprouver pour Mme de Beaumont : il l'entoura de sa tendresse réservée et la chérit davantage quand il la connut faible et passionnée. Elle était de ces êtres aimables et fragiles toujours prêts à quitter la terre, et que l'on aime avec la crainte persistante d'avoir à les pleurer. Elle fut véritablement sa *sœur d'amour.* Elle mourut loin de lui, à Rome, dans les bras de Chateaubriand qui la berçait de paroles amoureuses, probablement sans l'aimer. Il la pleura doucement et longtemps. L'hiver qui suivit, il se terra à Villeneuve et demeura comme « enveloppé dans sa douleur » : de cette douleur même il disait qu'elle n'était point extravagante, mais qu'elle serait éternelle. Sans doute excella-t-il dans l'amitié, mais sa santé débile le retenait sur le chemin des passions et le gardait contre tout mouvement de violence. On ne pense guère à l'amour quand on prend des pilules. Rien ne calme l'ardeur comme se mal porter. Il y a ainsi des hommes qui ne sont pas aptes aux pre-

miers rôles. Ils sont habiles de triompher dans les seconds. Joubert me fait l'effet d'un confident de tragédie : intelligent, poli et dévoué, il donne de bons conseils qui ne sont pas écoutés. Chateaubriand n'eut qu'à paraître dans le petit sanctuaire de la rue Neuve-du-Luxembourg pour en devenir le dieu : celui-ci, par exemple, n'était pas destiné aux seconds rôles.

L'analyse d'un sentiment aussi compliqué et raffiné n'était pas pour éloigner M. Henry Bataille Il est un des seuls auteurs dramatiques contemporains qui osent transporter sur la scène ces riches sujets biographiques où les personnages disposent du temps pour nous montrer leur cœur à nu et nous livrer tous leurs secrets. Mais son héroïne, Frédérique, ignore l'amitié. Elle n'est qu'amoureuse. Puisqu'elle se refuse à son amant, assisterons-nous à ces résistances touchantes et douloureuses qui, dans la littérature du siècle dernier, nous ont rendu si chères Mme de Rénal dans *le Rouge et le Noir*, Mme de Mortsauf dans *le Lys dans la vallée*, Mme de Nièvres dans *Dominique*, ou cette Mme de Couaën de *Volupté*, « si pure, dit Sainte-Beuve, qu'elle ne concevait que l'infidélité du cœur »? C'est précisément au cours de ces poignantes résistances que nous les connaissions et les aimions davantage : les mille nuances dont se parait leur tendresse dans les larmes y tremblaient comme ces gouttes de pluie sur les branches où brille la lumière d'un arc-en-ciel. D'où vient que la vertu de Frédérique Ulric, dans *les Sœurs d'amour*, exerce sur nous si peu d'empire?

Frédérique est la femme d'un architecte que ses affaires occupent exclusivement et qui s'est con-

tenté de répandre autour de lui le bien-être matériel. Elle a de beaux enfants, et elle approche de cette maturité d'où l'on domine la vie comme d'une colline avant d'en redescendre la côte, mais d'où l'on se retourne aussi, avec un regret dangereux, vers la jeunesse écoulée. Or elle aime Julien Bocquet, un employé de son mari, de petite naissance et de grand avenir, plus jeune qu'elle, ardent, violent, sans délicatesse de cœur, et qui montre sans retard son âme de parvenu. Par quoi a-t-il séduit la femme de son patron? Par l'exaltation de sa jeunesse peut-être, car on discerne mal ce qui a pu attirer vers lui, hors de l'inclination physique, cette femme plus fine, plus distinguée, plus âgée, et d'une tout autre richesse de sentiments. Elle ne lui a pas dissimulé son amour, et même elle en recherche l'aveu. Cependant il est prévenu qu'elle ne sera jamais sa maîtresse. Elle invoque, pour se refuser, les raisons les plus plausibles : sa vie régulière, son horreur du mensonge, ses enfants, et surtout sa foi religieuse. Parler d'amour, tant qu'il voudra : le péché ne commence qu'aux caresses. Mais quelle est donc cette religion qui lui permet de se caresser en paroles à son ami et ne lui interdit que les signes sensibles de la tendresse? J'avais toujours cru que la doctrine catholique poursuivait jusqu'à l'intention de l'adultère et recommandait de veiller sur soi avec la plus grande prudence. Saint François de Sales, qui en est l'interprète autorisé, proscrivait chez la femme jusqu'à cet amour d'être aimée qui souvent précède l'amour : « Croyez-vous charmer l'amour, leur disait-il, pour le pouvoir manier à votre gré? » Il engageait à l'absence celles qui se

sentaient attirées : « Le changement de lieux sert extrêmement pour apaiser les ardeurs et inquiétudes, soit de la douleur, soit de l'amour. » Si l'on ne peut s'en aller, il faut s'interdire toute conversation particulière, et jusqu'à la *douceur des yeux :* « Je crie tout haut, adjure le directeur d'âmes, à quiconque est tombé dans ces pièges d'amourettes : taillez, tranchez, rompez ; il ne faut pas s'amuser à découdre ces folles amitiés, il les faut déchirer ; il n'en faut pas dénouer les liaisons, il les faut rompre ou couper ; aussi bien les cordons et liens n'en valent rien. Il ne faut point ménager pour un amour qui est si contraire à l'amour de Dieu. » Et après la rupture il devine bien qu'il restera encore des souvenirs, et comme les *marques* et les *traces* des *fers* qu'on a portés. Cela encore devra être extirpé avec soin, car cela même peut suffire à tout renouer.

Frédérique Ulric ne peut donc invoquer, pour commettre avec Julien cet adultère blanc dont elle se contente et qui exaspère le jeune homme, une sorte d'accommodement qui n'a rien à démêler avec la religion catholique. Julien la supplie une fois encore de se donner sans cette mesquine économie de soi-même qui ne saurait cadrer avec une année ou davantage de conversations complaisantes. Selon la vérité humaine il a raison, comme avait raison tout à l'heure sa bonne femme de mère, employée des postes, qui engageait rondement et d'une voix martiale Mme Ulric à se retirer de la vie de Julien dont elle troublait le cœur et le cerveau. Il faut savoir choisir, et puis Mme Ulric est tout à fait inhumaine — dans le sens : hors de l'humanité — lorsqu'elle se montre si assurée de

maintenir son amour à la limite exacte qu'elle s'est fixée. Voilà, en dernière analyse, ce qui nous détourne d'elle ; elle n'est pas vraie, parce qu'elle n'est pas fragile, tandis que Mme de Nièvres, Mme de Couaën, Mme de Mortsauf, sans compter la princesse de Clèves, dès qu'elles aiment, sentent leur faiblesse et la redoutent. Le danger, pour une femme vertueuse, c'est d'aimer, parce qu'elle sait bien que l'amour la désarme. Et c'est pourquoi il importe de veiller sur la moindre preuve ou parole de tendresse qui enhardit l'amoureux. Quand Frédérique apprend à la fin du premier acte que Julien est fiancé, elle est prise d'un étourdissement. Voilà encore qui nous remplit de surprise : elle n'avait donc jamais pensé que Julien se marierait? Elle comptait le garder vierge et martyr jusqu'à la vieillesse? Les femmes sont illogiques, mais à ce point! Combien la pièce gagnerait en vraisemblance et, partant, en émotion, si Frédérique était tout simplement la maîtresse de Julien! Il n'est pas si facile de peindre des femmes vertueuses. Stendhal, et Balzac, et Sainte-Beuve, et Fromentin le savaient bien, et plus anciennement l'auteur de *Polyeucte*, celui d'*Andromaque* et celui de la *Princesse de Clèves*. L'amour, quand il se heurte contre l'obstacle religieux ou, tout simplement, l'obstacle d'une honnêteté rigoureuse, prend dans le cœur de la femme mille détours, où la tendresse, la pudeur, la douleur et la dangereuse sensibilité se rencontrent.

Quatre années séparent le second acte du premier. Frédérique, qui a été très malade à la suite du mariage de Julien, a retrouvé le calme. Son mari ne s'est douté de rien ; c'est un mari de carton

qui ne joue aucun rôle dans la pièce. Les parents de Julien viennent troubler cette paix si chèrement recouvrée. Avec un féroce égoïsme familial, ils ne craignent pas de forcer la porte de Mme Ulric afin de lui exposer que leur fils s'est lancé dans de louches affaires avec un entrepreneur acculé à la faillite auquel il doit trois cent mille francs. Il s'est ainsi ruiné pour une Mme Tessier et doit partir avec elle pour Genève : c'est le déshonneur. — Qu'y puis-je? objecte Frédérique, déjà intéressée. — Seule, elle peut encore retenir Julien, l'aider peut-être à lutter, à remonter le courant. Car elle a gardé sur lui son empire, les parents de Julien en sont sûrs, et même n'a-t-elle pas sa part dans cette chute? C'est à cause d'elle qu'il n'a pu trouver le bonheur dans le mariage, et c'est encore elle qu'il fuyait dans sa liaison avec une Mme Tessier. Frédérique, ébranlée, fait venir Julien. La scène de leur rencontre commence d'une façon fort émouvante. Mais c'est la rencontre de deux amants. Puis, elle tombe bientôt dans un débat fatalement pénible. Frédérique veut sauver Julien : elle lui prêtera les trois cent mille francs nécessaires. Il hésite, il refuse, il se laisse persuader. C'est la tare qui apparaît, comme le ver dans le fruit. Dès le premier acte le personnage semblait un peu louche, rendait plus difficile à comprendre, plus inacceptable la passion spiritualiste de sa sœur d'amour. Dans ces amours extra-humaines la qualité de l'objet prend une importance particulière.

Le troisième acte est tout en coups de théâtre. Il y règne une atmosphère d'angoisse, très dramatique. Frédérique s'est liée avec le ménage de Julien. Elle est devenue la conseillère de sa jeune

femme, Éveline, elle lui refait un intérieur plus agréable et confortable, une situation plus honorable. Sous son influence bienfaisante, il a travaillé et réussi. Précisément on vient le complimenter à l'occasion d'une inauguration de travaux. Il est rayonnant, sa femme et sa *sœur d'amour* s'entendent et il vient de rompre — il y a mis le temps — avec la belle Mme Tessier. Mais celle-ci ne se laisse pas ainsi renvoyer. Elle accourt se venger, remet à Éveline — dans la coulisse, car on ne la voit pas — une liasse de lettres de Julien à Frédérique qui ne laissent aucun doute sur leur amour, et l'informe que le ménage vit de l'argent de Frédérique. Décidément, la bassesse de Julien ne s'étend pas qu'aux affaires d'argent : il mêlait sa maîtresse à son grand amour pour Mme Ulric, il lui abandonnait des papiers compromettants pour celle-ci, il la mettait au courant de l'aide pécuniaire qu'il en avait reçue. Sa goujaterie est complète. Et c'est cela que Frédérique a aimé et continue d'aimer. Éveline qui est une pauvre petite femme fort ignorante de la vie de Paris et de ses complications, qui n'a jamais rien soupçonné ni deviné, mais qui est douée d'une forte voix et d'un vocabulaire vigoureux, invective avec la dernière violence contre les deux amants platoniques qui ne savent quoi répondre. Pour appeler à l'aide elle prend le téléphone, convoque le mari de Frédérique à l'appareil et lui livre le secret de sa femme en quelques mots. Sur ce geste brusque et indélicat, elle s'enfuit dans l'appartement, laissant Julien et Frédérique en tête-à-tête pour recevoir M. Ulric. J'avais cru un instant que M. Ulric viendrait dénouer le drame, ne laisserait pas accuser sa

femme, la protégerait, l'emmènerait, la sauverait enfin de son pauvre amour indigne et par miracle irréalisé. Je me souvenais du dernier acte du *Scandale* où M. Férioul a pitié de Charlotte désemparée. Mais M. Ulric, je l'ai dit, est un mari de carton, bon à laisser dans la coulisse. C'est, au contraire, Julien qui entend protéger Frédérique. Puisque tout le monde les tient pour des amants, puisque Éveline et M. Ulric se détournent d'eux, qu'ils trouvent dans leur solitude même la force de s'aimer entièrement et définitivement ! Puisqu'on les rejette l'un à l'autre, il la garde.

Nous les retrouvons au dernier acte dans une chaumière bretonne qui appartient aux parents de Julien. Ils y arrivent comme deux épaves. C'est là qu'elle consentira enfin à se donner à lui. Elle l'écarte un quart d'heure encore, un quart d'heure qu'elle accorde à sa vertu agonisante et si inutile. Il s'éloigne, obéissant, et va jouer du piano dans une pièce voisine. Elle profite de cet éloignement pour mettre à exécution le plan qu'elle a préparé. Elle a fait venir le père de Julien pour qu'il console le pauvre petit. Une automobile l'attend elle-même à quelques pas : elle ira rejoindre son mari qui lui pardonne, ses enfants qui la réclament. Elle ira, non sans gémir, et par un geste final elle dépose sur le lit — le lit nuptial — une gerbe de roses, et s'enfuit.

J'ai souligné au cours de cete analyse tout cet qu'il y avait de factice dans le caractère de Frédérique. Son amour spiritualisé ne se nuance d'aucun trait, ne diffère en rien des autres amours, sauf dans ce refus qui ne parvient pas à nous passionner. Toute la partie intérieure du drame est passée sous silence. Nous ne vivons pas les scrupules, les

hésitations, les tentatives, les pudeurs de cette femme dont la vertu nous demeure indifférente. M. Henry Bataille, qui excellait à peindre les femmes toutes surchargées de désir et captives de la volupté, n'a pas rencontré la même richesse de couleurs pour le portrait délicat et rare qu'il avait l'heureuse fortune d'entreprendre. Et il faut regretter que le romancier dramatique de *la Femme nue*, de *la Marche nuptiale* et du *Scandale*, ait encombré *les Sœurs d'amour* de trop de personnages épisodiques et de trop de coups de théâtre, et donné à Frédérique un si misérable partenaire, au lieu de pénétrer plus avant dans le domaine nouveau dont il ouvrait les portes.

Mme Cerny interprète Frédérique avec ce mélange de dignité et de grâce qui compose le rôle sans l'expliquer. Mme Piérat donne un charme ingénu et lointain à Éveline avant ses imprécations qu'elle lance avec emportement. M. Alexandre revêt avec art cet air ténébreux et équivoque qui convient au caractère de Julien. Il faut louer encore Mme du Minil et Mme Kolb, excellentes dans leurs rôles maternels, et M. Bernard émouvant dans le rôle du père de Julien qui n'est pas sans analogie avec celui du père Duval dans *la Dame aux camélias*.

II

Bien que la représentation en soit déjà fort éloignée, je veux rappeler — ne fût-ce que par quelques mots que je souhaite d'une parfaite cour-

toisie — un acte en vers de M. André Rivoire, l'auteur du *Bon roi Dagobert* et d'*Il était une bergère...*: *Le Sourire du faune*, c'est un peu *la Leçon d'amour dans un parc*, pour emprunter un titre charmant à M. René Boylesve, la leçon d'amour donnée à Daphnis et Chloé par un viveur sentimental. La fable en est légère, mais les vers exquis. Un vieux marquis à la mode du dix-huitième siècle, revenu de la cour et des hommes, et tenant pour l'état de nature selon la bonne méthode de Jean-Jacques, élève dans son domaine bien clos de murs, comme deux jeunes poulains, sa fille naturelle, Rose, et un jeune garçon, Paul, qu'il lui a donné comme jouet ou comme compagnon de jeux. La fillette voudrait bien regarder par-dessus le mur. Elle sent en elle un malaise à la fois cruel et délicieux :

... C'est depuis ce printemps...
Mon corps est plus léger, dans l'herbe où je m'étends,
Et plus lourd à la fois... je ne peux pas te dire...
Je voudrais... je voudrais... je voudrais... Tout m'attire ;
Tout fait passer sur moi des frissons inconnus ;
L'air du soir, le soleil qui touche mes bras nus...
Les oiseaux se sont mis à chanter dans ma tête ;
Les fleurs semblent fleurir en moi... Tu vois, c'est bête !...
L'eau qui coule parfois dit des mots que j'entends...
Je voudrais... je voudrais... C'est depuis ce printemps !

Ainsi détaille-t-elle son trouble en vers anacréontiques. Ce n'est pas l'émoi panthéiste et exalté d'un Chateaubriand adolescent dans les bois de Combourg, c'est plutôt la romance de Chérubin. Tout récemment, je relisais par hasard — le hasard est parfois heureux — un roman de Ferdinand Fabre, *Monsieur Jean*, où les ardeurs de la

quinzième année sont contées avec une grâce infiniment savoureuse.

Ce qui devait arriver arrive. Un mauvais sujet, un peu défraîchi, vaguement neveu du marquis, passe le mur et fait sa cour à Rose. Il lui apprend comment s'appelle le trouble qu'elle ressent. Mais quand il veut profiter de ce trouble que ses paroles ont élargi comme ces cercles nés d'un caillou jeté dans une eau calme, il s'arrête, il éprouve à son tour ce scrupule *qui fit hésiter Faust au seuil de Marguerite.* — Qu'avez-vous? lui demande-t-elle innocemment.

... Rien... Je pense à ma vieille jeunesse...
Et le brusque désir me prend qu'elle renaisse,
Avec son ignorance exquise de jadis !
Je pense à tous les mots que je ne t'ai pas dits
Et dont je voudrais tant redécouvrir le charme,
A mon premier baiser, à ma première larme,
A mon cœur de quinze ans, que je croyais perdu,
Et que, sans le savoir, tu m'as presque rendu...

La petite a compris : elle appelle Pascal. Ève a toujours écouté le serpent la première.

Je rappellerai encore *la Jeune Fille aux joues roses*, de M. François Porché, dont je n'ai pu voir, pendant la guerre, la pièce étrange et éclatante, *les Sept Butors et la Finette.* N'est-ce pas aussi une apparition de printemps? La jeune Rosette, qui voyage avec Benoît son garde-chasse, est tombée dans une principauté symbolique d'archivistes et de gratte-papier, comme un reflet d'étoile choit dans une mare. Là, tous les hommes ont des visages couleur de poussière, toutes les fenêtres sont fermées, les jardins clos, les règlements appliqués, les administrations déchaînées.

Personne ne vit au grand air : le travail est distribué en vase clos. La liberté est inconnue. Une vie bureaucratique s'est substituée à la vie naturelle. Rosette ne tarde pas à débaucher, je veux dire à tirer de ses paperasses le jeune prince qu'une nuée de professeurs préparent à régner en le privant de tout contact avec le dehors.

On vous tient à l'écart du printemps, c'est un crime !
Je ne peux pas, monsieur, quand je rentre au château,
Pour vous convaincre, enfin, vous apporter en fraude,
Dans les poches de mon manteau,
Le nuage qui glisse et la brise qui rôde !
Pourtant j'ai sous ma veste, à défaut de ciel bleu,
Une image, un témoin des merveilles de Dieu !
Regardez, plafond noir, regardez, mur morose,
Et vous, jeune empereur de ce palais fermé,
Apprenez ce que c'est que l'éclat d'une rose
Et son souffle embaumé.

Le prince est grisé de l'odeur de la rose. Son nouveau professeur en profite aussitôt :

Venez voir le rosier, venez voir la charmille,
Des parterres, des champs constellés d'autres fleurs.
Venez voir leur grand'messe avec leurs bacchanales,
Leurs rougeurs de désirs, leurs blancheurs virginales,
Tout ce qui va croulant de parfums, de couleurs,
Et tout ce qui, du cèdre à la plus humble mousse,
S'émeut, bourgeonne, éclate et pousse,
Lorsque, victorieux des retours de l'hiver,
Et crevant sous son doigt comme une bulle d'air
L'enveloppe de brume où la terre s'ennuie,
Le tout jeune printemps pique à son chapeau clair
Le plumet vaporeux de la dernière pluie...

La prosodie de M. François Porché est infiniment variée. Elle va de l'alexandrin aux vers de huit, de sept, de six pieds. La strophe se brise ou s'allonge. Les images sont larges et naturelles, quel-

quefois hardies. Mais la prose vient couper cette poésie pendant des scènes entières, les scènes où s'agitent les bureaucrates. Cela fait un mélange, shakespearien si l'on veut, qui laisse une impression d'inachevé. On devine que Rosette délivre le prince et fait une révolution au nom de la liberté. Il est beau de montrer aux pauvres hommes, que la vie quotidienne éprouve, ce mirage de la liberté. Toujours ils s'y laisseront prendre. Rassemblés, ils applaudiront, tandis que volontiers ils hueraient les principes d'ordre et de commandement. Après quoi, ils retourneront à cette vie quotidienne qui est garantie par toutes sortes d'empiétements sur la liberté. La phrase même emprisonne la pensée et le rythme des vers ne l'oblige-t-il pas à sauter dans un cerceau? Mais une bouffée de grand air fait du bien à respirer et notre humanité trop enfermée doit tendre vers le plein air et la santé physique et morale.

L'Odéon a donné une charmante comédie de mœurs historiques, *M. Césarin, écrivain public*, de M. Miguel Zamacoïs, l'auteur des *Bouffons* et de *la Fleur merveilleuse*. L'action se passe sous la Restauration, au moment où *les Méditations* commencent à soulever les âmes. L'écrivain public représentait alors une puissance sociale, car la machine à écrire était inconnue et l'instruction n'était ni gratuite ni obligatoire. Il fallait donc avoir recours à l'écrivain public pour le moindre manuscrit, pour les réclames des produits à vendre et pour le tour des billets galants. L'écrivain public se trouvait ainsi mêlé à nombre d'aventures, devenait aisément le confident des auteurs, des actrices et des gens du monde dont il lui était

loisible de mêler et embrouiller les intrigues. M. Miguel Zamacoïs nous en a présenté un joli exemplaire en la personne de M. Césarin. Il semble même qu'il aurait pu accentuer le type, lui donner plus de brio encore, en faire une sorte de Figaro informé de tout, menant tout, dénouant tout. Il parvient déjà à détacher le poète Marcellin de la belle comédienne Rosereine pour lui faire épouser son enfant d'adoption, la vive et spontanée Isabelle, et c'est du travail bien fait. C'est du travail délicatement ouvragé, puisque nous en suivons la trame sur les vers de M. Zamacoïs. Je voudrais pouvoir en citer quelques-uns. Les poètes, il convient de les citer, pour ne les point trahir. Mais la brochure n'a point paru. Le vers de M. Zamacoïs est fluide, fringant, léger, très théâtral — amusant comme le vers de Banville, avec une virtuosité moins gamine et aussi moins somptueuse, moins riche de rimes et de langue, mais tout aussi pleine de gentillesse.

III

Les cent représentations du *Pasteur* de M. Sacha Guitry au Vaudeville sont la preuve qu'il y a chez nous un public nombreux pour s'intéresser à la vie intellectuelle, aux idées, et se laisser prendre aux nobles et hautes spéculations, car *Pasteur* de M. Sacha Guitry est une pièce sévère, où rien — ni un décor, ni une phrase, ni une robe de femme, — ne vient distraire un instant le spectateur de la recherche de la vérité qui fut le but continu

du grand savant français. « Je pense à aucun moment, dit M. Sacha Guitry dans sa courte préface n'avoir trahi la mémoire d'un homme dont j'admire passionnément la vie, dont je vénère le souvenir et dont il me serait doux d'avoir servi l'immortelle gloire dans la faible mesure, hélas ! de mes moyens. » L'œuvre tout entière est écrite dans un ton de respect et de dignité qui élève l'esprit. Elle est inspirée du très beau livre de M. René Vallery-Radot dont il faut souhaiter que l'on publie une édition populaire. Elle met nombre de fois sur les lèvres de Pasteur des paroles qu'il a effectivement prononcées. La scène la plus émouvante est celle où le petit Joseph Meister, mordu par un chien enragé, est amené — bien tard — d'Alsace à Pasteur qui a découvert le virus rabique mais n'a pas encore appliqué sa découverte aux hommes. Le savant a confiance : il va ordonner l'inoculation. Là peut-être était le vrai drame sur Pasteur : celui de la conviction scientifique qui se pose et s'impose. M. Sacha Guitry a préféré prendre la forme biographique et faire de la pièce une grande et magnifique image d'Épinal où nous suivons Pasteur dans les différentes phases de sa vie de lutte et de gloire. Il a trouvé dans son père l'interprète idéal : il n'est pas possible d'atteindre plus d'intensité dans l'effet avec un jeu plus simple ni plus sobre.

Sur la même scène, M. Sacha Guitry vient de donner, après *Pasteur*, une comédie, *le Mari, la Femme et l'Amant*, où il retourne à sa manière habituelle. On y retrouve sa verve, son naturel, cette force comique qui emporte tout. Tout de même, c'est un ouvrage qui semble un peu bâclé.

On pense à ce jeu des enfants qui gonflent avec une paille une bulle de savon où tous les objets environnants se reflètent et se déforment en hâte avant qu'elle ne crève. *La Pèlerine écossaise* dont j'ai gardé mémoire était de qualité plus fine. Le premier acte de cette nouvelle comédie promettait plus que n'ont tenu les suivants. Frédéric, recevant des amis à dîner, ne peut supporter la façon dont un de ces amis, Jacques, regarde sa femme. Il met Jacques à la porte, non sans avoir été giflé par lui. Ses invités mis au courant de l'incident — de l'incident rectifié, car Frédéric raconte qu'il a donné la gifle — le calment et l'engagent à plus de raison. Sa femme, Juliette, presque négligemment, comme si elle était étrangère à tout ce bruit, lui reproche de trop se fier aux apparences. Tant et si bien qu'on fait revenir Jacques qui habite au-dessus. On les réconcilie. Frédéric glisse à Jacques tout bas : — J'ai dit que c'était moi qui t'avais giflé. — Et Jacques glisse tout bas à Juliette : — Viens demain chez moi, je te raconterai quelque chose qui te fera tordre. — Mais quand il la met au courant de l'histoire de la gifle, Juliette prend fait et cause pour son mari. C'est la solidarité conjugale. Elle rompt avec son amant, elle rompt sous condition, et la rupture ne saurait durer, car ils sont faits pour être la Femme et l'Amant, comme Frédéric est fait pour être le Mari. Le trio se reforme inévitablement. Le troisième acte tombe dans la farce grossière, ôte à cette petite comédie une part de sa naïve et cocasse impudeur. M. Henry Bidou a très justement observé que le petit monde des personnages de M. Sacha Guitry est « d'avant le

péché ». Les complications de la conscience y sont inconnues. Il est impossible de jouer plus naturellement que M. Sacha Guitry, Mme Yvonne Printemps et M. Jean Périer.

IV

L'Indiscret, de M. Edmond Sée, joué au théâtre Antoine en 1903, a été repris par la Comédie-Française. Après un premier acte bien accueilli par le public de la répétition générale, la pièce a quelque peu déconcerté par un excès de comique au deuxième acte, et au dernier par un excès de larmes. Le jeu des acteurs a-t-il suffi à lui ôter son équilibre, ou n'y a-t-il pas plutôt une cause à ces hésitations dans l'incertitude même de l'auteur qui s'est à la fois amusé de son personnage et épris de lui?

Le type de l'Indiscret était un sujet de comédie, comme celui de l'Avare, du Misanthrope, de l'Hypocrite, de l'Étourdi, du Glorieux. Mais voyez comme la comédie est près du drame : nos acteurs ont pris l'habitude de donner un air sévère à Tartufe, à l'Avare, au Misanthrope. Cette transformation est sans nul doute contraire aux intentions de Molière qui prétendait, avant toutes choses, nous divertir. Molière ne cherchait nullement à nous livrer sa pensée : il se soumettait purement et simplement à l'objet de son observation. Mais nous avons voulu découvrir cette pensée secrète : le *Misanthrope* a incarné son amour de la vérité, *Tartufe*

son horreur de l'hypocrisie, l'*Avare* son goût de la générosité. Peu à peu s'est développée cette déformation qui a fait de Molière un moraliste plus encore qu'un auteur comique. Apportant au théâtre notre esprit de polémique, nous avons déclaré Alceste sympathique et Tartufe odieux, au lieu de nous arrêter, avant tout, au développement de leurs caractères et des situations plaisantes où ces caractères les plaçaient. Pour des causes multiples dont la principale est le manque de fixité dans l'ordre social — tandis qu'au dix-septième siècle cet ordre social arrêté libérait l'écrivain de toute préoccupation autre que celle de son art — la littérature est devenue moins objective : l'auteur intervient davantage dans les actions qu'il noue et dénoue : ses protagonistes emportent un peu plus de lui-même, sont moins détachés de lui. On l'oblige d'ailleurs à prendre parti. M. Edmond Sée ne s'est pas contenté de lâcher son indiscret à travers la vie et de regarder comment il s'en tirerait : il s'est intéressé à lui passionnément, il s'est mis à le plaindre et il a voulu nous le donner à aimer. Il l'a voulu un peu tardivement. Son personnage, pendant qu'il avait pu lui échapper, s'était livré à tant d'incartades que nous avons eu quelque peine à lui rendre notre amitié. Si son indiscret n'est qu'un adolescent amoureux à qui l'amour supprime le contrôle de ses paroles, il n'est plus un indiscret, mais une sorte de Chérubin monté en graine et fort gênant dans sa franchise même et son exubérance, et c'est alors, semble-t-il, un autre sujet de pièce.

Le décor est unique pour les trois actes : c'est le salon de Mme Valantin, un salon qui est à tout

le monde, où l'on va et vient sans se préoccuper de savoir si la maîtresse de maison reçoit ou ne reçoit pas, si elle est chez elle ou n'y est pas. Quand le rideau se lève, Mme Valantin y est, mais ne reçoit pas ; cette consigne n'arrête aucun des visiteurs qui pénètrent dans ce salon hospitalier comme dans un moulin, y demeurent le temps nécessaire à leurs répliques et s'en vont ensuite le plus naturellement du monde. Le jeune Lucien Rivelet s'est installé, lui, avec l'idée bien arrêtée d'attendre la maîtresse de céans et nous donne immédiatement à entendre qu'il est l'amant de Mme Valantin. Il le donne à entendre clairement aux personnes qui se succèdent et le chargent de leurs compliments pour celle-ci. Parmi ces visiteurs, il en est un qui reste un peu plus longtemps que les autres, et c'est M. Marivon, le notaire et l'ami de Mme Valantin. Tout d'abord agacé par le ton et les mines avantageuses du jeune homme, il lui découvre tant de naïve tendresse qu'il lui rend sa sympathie et lui donne des conseils : qu'il apprenne à se surveiller, puisque, non seulement le bonheur, mais la sécurité et la paix d'une femme dépendent de lui. Cette femme paraît enfin, et Lucien lui saute au cou. Thérèse Valantin lui manifeste bien quelque froideur : elle revient d'un long voyage, au cours duquel nous comprenons que l'ami d'une de ses amies, M. Morgan, lui a fait la cour et qu'elle n'y a pas été insensible. Mais la joie de son amant qui la retrouve est contagieuse : elle s'y laisse prendre, et se décide alors à lui donner, elle aussi, des conseils de prudence et de silence.

Quel âge a donc ce Lucien? L'âge de jouer au

tennis, l'âge de flirter avec des jeunes filles, tout au plus l'âge de fréquenter des Musette ou des Mimi Pinson au quartier Latin, mais non pas l'âge d'être l'amant d'une femme du monde. Au deuxième acte, il s'ébroue dans les intrigues et les conventions mondaines comme un ours dans un magasin de bibelots. A moins d'être sot, comment ne sait-il pas que tout ne peut pas se dire, et surtout les secrets qui ne nous appartiennent pas? Or il jette aux quatre vents tous les secrets qu'il surprend : ceux de sa maîtresse, et ceux des amies de sa maîtresse. On a trouvé le personnage outré et odieux. La répétition des mêmes effets a paru forcée. Cependant il n'est pas malaisé d'expliquer le caractère de Lucien. Il est curieux qu'une comédie écrite avec beaucoup de soin ait laissé les acteurs et le public s'égarer. Lucien nous paraît trop vite indélicat et sans éducation, tandis qu'il le devient sous l'empire du soupçon et du doute. Lucien n'est, au fond, qu'un gentil garçon, un peu bavard, un peu fat et que le bonheur, tout d'abord, désarme. Au commencement, il n'a pas de défense. Il croit, parce qu'il est heureux, que tout le monde est généreux, bienveillant, sûr : dès lors, une confidence à l'un ou à l'autre est sans importance : qui donc en abuserait dans le meilleur des mondes? Mais voici que son bonheur se déchire. Thérèse pourrait bien ne pas être la maîtresse aimante et fidèle qu'il avait imaginée. Il ne peut supporter cette pensée : alors il a bien souci de la politesse et du bonheur d'autrui ! Avec un égoïsme féroce d'amoureux, il interroge, il enquête, il torture. Le bonheur le rendait indiscret : le soupçon le rend indélicat.

Tandis que l'acteur M. Roger Gaillard, par un jeu sans nuances, nous rendait hostiles à Lucien, dont il ne restait plus qu'un terrible gaffeur, Mme Piérat, par trop de charmes sensibles, ou peut-être parce qu'elle varie peu un jeu propice à l'expression de l'amour, du grand amour pathétique et souffrant, nous donnait le change sur Thérèse Valantin qui est une coquine. Car elle trompe Lucien savamment. Il l'avait séduite par sa jeunesse. Cette jeunesse le lui rend impossible. Elle ne peut tolérer, pour ses adultères secrets, un amant aussi bruyant et criard. Au retour d'un voyage, quand elle l'a revu, elle s'est à nouveau sentie attirée vers lui : il a tant de sincérité et d'élan, que peut-être le garderait-elle en même temps que M. Morgan. Je la soupçonne de cette perversité. Il ne faut pas oublier que *l'Indiscret* est de l'école de *la Parisienne*. Mais elle a bientôt reconnu la nécessité d'évincer Lucien. Si nous suivions mieux, à travers le deuxième acte, cette trame secrète ourdie contre Lucien avec art, nous comprendrions mieux que, mal dressé encore aux roueries mondaines, il se défend comme il peut, à la manière de l'oiseau qui, dans le filet de l'oiseleur, bat inutilement des ailes.

Le troisième acte n'est pas moins faussé dans son interprétation, et ce n'est pas, cette fois, M. Gaillard qui le fausse. Là, il faut bien se rendre à l'évidence : c'est Lucien qui est joué et qui est malheureux. C'est lui qu'il faut plaindre, car il est jeté, lié et garrotté, hors du monde où l'hypocrisie se cache souvent sous la politesse, mais où la politesse peut être aussi le signe de la délicatesse du cœur. Sans la politesse, le monde serait insupportable. Aujourd'hui qu'elle est bannie, ou à peu

près, des relations quotidiennes, on s'aperçoit que la vie est devenue un peu plus rude, et cruelle surtout aux faibles. Mme Valantin a pour mari un homme inquiétant qui a des liaisons et qui, s'il laisse la liberté à sa femme, entend que celle-ci n'en fasse qu'un discret usage. Il a bientôt fait de confesser le pauvre Lucien en désarroi. C'est le bouquet : l'amant livre au mari le nom de sa maîtresse. La scène est fort adroite et d'un comique qui pince les nerfs. Dès lors, Lucien s'est condamné lui-même. Mme Valantin qui a su attendrir, c'est-à-dire — pour elle — rouler son mari, se charge de l'exécution, et c'est ici que, pour la seconde fois, l'interprétation a modifié, je crois, le sens de la pièce. Mme Piérat (Thérèse) et M. Gaillard (Lucien) ont joué la scène finale comme l'acte de la séparation d'*Amants*. Ce n'est pas cela du tout. Lucien est sincère. Lucien comprend que la profondeur naïve de son amour l'a desservi, que cet amour-là n'est bon que pour les amours légitimes qui peuvent s'étaler au grand jour, ou pour les amours qui bravent toutes les lois et se suffisent à elles-mêmes, et que partout ailleurs cet amour-là se rend bien vite impossible, parce qu'il ne peut pas cohabiter avec le mensonge et les obligations de toutes sortes. Lucien se pleure lui-même, parce que, décidé à aimer quand même, il se rend compte qu'il n'aimera plus de la même façon. Comme il le dit, assez bassement, sa *carrière* d'amant commence. Mais Thérèse ! un instant attendrie par le souvenir et par le charme de la jeunesse, elle n'en poursuit pas moins son but avec décision, et ce but est de se débarrasser de son amant. Rien ne lui serait plus facile que de le garder ; pas une

minute ce revirement ne la tente. Elle lui passe le cordon pour l'étrangler avec l'étalage d'une douleur qui demeure implacable. Thérèse a déjà trompé son amant et son amie, Mme Ozive. Elle est fausse et perfide, et Mme Piérat nous la présente comme une grande amoureuse. La scène finale est jouée comme la fin déchirante d'une pièce sentimentale.

Une erreur ainsi répétée implique-t-elle un texte un peu obscur ou entortillé? Il faut des excuses au déluge d'indiscrétions qui tombent au deuxième acte de la bouche de Lucien, sans quoi celui-ci ne serait qu'un personnage discourtois et insupportable, et c'est ce que le public a donné à comprendre. Ces excuses, je les trouve dans le soupçon qui l'agite, et dans la fausseté de Thérèse. Voilà ce qu'il fallait mettre en évidence davantage. Ou bien il faudrait alors que la pièce fût véritablement la comédie de l'Indiscret, comme *Triplepatte* est la comédie de l'Indécis. L'indécision de Triplepatte se manifeste dans toutes les occasions de la vie, tandis que l'indiscrétion de Lucien est affaire de jeunesse et d'amour. On le voit très bien corrigé par le chagrin. Le véritable indiscret se fût révélé incorrigible : une dernière réplique nous l'eût indiqué. M. Edmond Sée a sans doute un faible pour ce garçon sans malice. Nous n'eussions demandé qu'à le partager.

Un jeune critique étonnamment lucide, mort trop tôt pour les lettres, Pierre Gilbert, préconisait la nécessité, pour un dramaturge, d'un point de vue fixe d'où considérer l'univers. Faute de quoi, l'auteur dramatique « risque de copier la réalité morale à la manière de ces premiers dessi-

nateurs lorsque, pensant reproduire la réalité physique, ils dessinaient à côté d'un nez de profil un œil vu de face ». Peut-être y a-t-il eu un peu de flottement dans le point de vue d'où M. Edmond Sée a considéré son Indiscret. On dirait que le modèle a bougé devant l'appareil du photographe. Je crois cependant que l'interprétation a contribué à brouiller les personnages.

V

Le théâtre Sarah-Bernhardt a donné une très agréable comédie, sans doute un peu conventionnelle, mais fort plaisante, tirée d'un roman de Gyp par MM. André de Lorde et Jean Marsèle : *Napoléonette*. M. André de Lorde est appelé communément au théâtre le prince de la Terreur. Albert Sorel a tracé de lui un portrait saisissant. Il règne, d'habitude, au Grand-Guignol où il tord à l'aise les nerfs d'un public qui aime à les avoir tordus. Mais il a, comme tous les tyrans qui gouvernent par la cruauté, ses heures de détente où il se plaît aux fables ingénues et quasi bucoliques. Déjà il nous avait donné, avec son collaborateur actuel M. Jean Marsèle, une pièce historique, *l'Amour en cage*, dont un historien, M. Funck-Brentano, n'avait pas dédaigné d'assurer la trame. *Napoléonette*, cependant, est en marge de l'histoire. Un Empire de biscuit de Sèvres, une Restauration de carton s'y font vis-à-vis. Le truquage est ingénieux, et l'on s'amuse aux intrigues de cour

comme aux conspirations dont on se hâte d'oublier qu'elles échoueront.

Un prologue nous fait assister à une scène de Waterloo. La bataille s'amincit, se rapetisse jusqu'à l'épisode. Une maigre canonnade et quelques feux peints sur la toile de fond ; au premier plan, le maréchal Moncey, dans un grand uniforme qui devait être bien incommode au combat. Des soldats apportent sur un brancard le colonel de Sérignan blessé à mort. Le colonel a près de lui un jeune lancier que l'on croit son fils et qui est sa fille. C'est Napoléonette, filleule de l'Empereur, qui a vécu toute enfant aux armées et qui va perdre ensemble son père et son parrain. Elle est recueillie, à cause de ses millions, par un oncle et une tante, fantoches royalistes que la Restauration exhume, et la voilà transportée à la Cour de Louis XVIII. Comment elle s'y fait adorer du vieux monarque à qui tout le monde ment et à qui, seule, elle dit la vérité ; comment elle y surprend une conspiration des ultras qui veulent déshonorer le roi, puis qui se contenteraient de l'enlever, comment elle le sauve et comment il la marie, en récompense, au jeune homme qu'elle adore, c'est ce que je ne vous raconterai point, et c'est ce qu'il est captivant de suivre. Certaine soirée chez Mme de Rémusat où Napoléonette danse, chante, se grise, ou plutôt fait semblant de se griser, et parvient à sauvegarder les papiers compromettants du roi par un tour à la Sherlok-Holmes, vaut à elle seule le déplacement. Et par surcroît, vous verrez des hommes masqués, des dames perfides, un préfet de police qui arrête les criminels, toutes choses rares, n'est-ce point ? par le temps qui court. Na-

poléonette déploie dans toutes ces aventures une verve, un esprit, un à-propos, une gaieté, une gaminerie, une espièglerie, une grâce qui nous rappellent tous les héros enfantins de Gyp lancés comme des obus dans une société trompeuse où ils font de grands trous de vérité. Mlle Jeanne Danjou l'incarne à ravir, et M. Numès montre dans le rôle de Louis XVIII une dignité mêlée de bonhomie tout à fait conforme au rôle, et peut-être à l'histoire, mais cela, ce serait par-dessus le marché.

V

UN CRITIQUE DRAMATIQUE
PIERRE GILBERT (1884-1914)

L'absence — une absence bien justifiée — m'a privé l'an dernier de rendre l'hommage que je désirais à un jeune écrivain français, spécialement critique dramatique, Pierre Gilbert, tué à la bataille de la Marne, le 8 septembre 1914, à qui les soins pieux d'un ami ont élevé le monument le plus délicat (1). Cette guerre aura vu de belles amitiés lutter contre la mort et en triompher. Les tombes ont été fleuries et les souvenirs cultivés. M. Eugène Marsan, dont il est aisé de distinguer le talent personnel dans la préface et les notes, s'est consacré, oublieux de lui-même et heureux de cet oubli, à la mémoire de Pierre Gilbert en rassemblant et classant les articles que celui-ci avait publiés dans *l'Action française* et dans la *Revue critique des idées et des livres*. Il les a réunis en deux volumes luxueusement édités chez Édouard Champion sous ce titre : *La Forêt des Cippes, Essais de critique*.

La préface s'ouvre par un tableau qui nous re-

(1) *La Forêt des Cippes : Essais de critique*, de Pierre GILBERT 2 volumes (Édouard Champion, édit.).

porte au 2 août 1914. Ce jour-là, une trentaine de jeunes gens se réunissaient pour la dernière fois dans la salle de rédaction de la *Revue critique*. Chacun d'eux, avant de partir pour rejoindre son corps de troupe, venait respirer l'air de la maison. Là s'était affiné leur goût de la raison française. Ils allaient se séparer et ils éprouvaient le désir de se grouper une fois encore. Ce départ ne les surprenait point. Étonnamment clairvoyants, ils avaient vu l'orage venir. Ils se reconnaissaient solidaires des générations précédentes et ils admettaient dans la vie nationale la réversibilité des mérites et des démérites : « Nous recevons en naissant, avait écrit l'un d'eux dès 1906 et précisément celui qui est ici honoré et qui n'avait alors que vingt-deux ans, le dépôt de traditions qui rattachent notre œuvre à celle d'une longue unité de travailleurs. Les âges s'accordent et se tiennent comme les anneaux d'une chaîne. S'il se commet des défaillances, la suite n'est pas interrompue : la génération qui suit la fautive rachète le mal d'un homme ou d'un âge et, portant le poids des péchés, accepte toutes les épreuves pour en réparer le dommage et en effacer jusqu'au souvenir. » La faute qu'il apercevait et dont le poids s'imposait, ne pouvait être que l'oubli de nos destins et le manque de préparation à les assurer.

« Nos fenêtres, écrit M. Eugène Marsan, donnaient où les deux Paris se conjoignent, rive droite et rive gauche, devant Saint-Germain-des-Prés dont la haute tour s'élevait dans le ciel au-dessus des feuillages de l'été. La grande pièce décorée des dessins de Poussin et d'une image de Minerve ouvrait à chaque instant sa porte blanche. Avant

de répondre à l'appel des armes, trente jeunes écrivains français venaient tour à tour prendre congé de leur jeunesse. Comme ils se penchaient avidement sur la rue, si grande, souvenez-vous, si sobre de paroles, où l'on suivait les premiers soldats dans un silence religieux, les yeux parlant, à défaut des lèvres, et disant la profonde amitié de chacun pour tous ! Critiques, romanciers, historiens, poètes, politiques, attachés chacun selon ses lumières aux commandements d'un ordre humain, classique et français, ils avaient prévu cette heure périlleuse... »

Pierre Gilbert était là. Comment ne pas citer encore son biographe qui écrit sans bavures, d'un style net et transparent, pur comme la glace d'un miroir où nous allons voir un jeune et glorieux fantôme apparaître? « Il paraissait tel que tous les jours, simple, cordial et grave. Il fallait savoir lire dans ses yeux pour y discerner la nuance de nos communes alarmes. Il allait et venait avec cette fine bonhomie qu'il avait, comme un bon maître de maison. Son beau visage pâle, mais non plus pâle, il est debout contre les rayons de ses livres ou devant sa petite table à écrire. Il parle et, comme par dessein, il évitait « les grands sujets »... Pierre Gilbert a beau faire, un rayonnement trahit l'ardeur de son âme et découvre à chaque instant le foyer caché, ce *cœur de feu* qui l'habite... Jeune homme rasé, d'un profil si pur et si viril qu'on le verrait dessiné sous le casque romain, dans le moment qu'il souriait à ses hôtes, il élevait dans son cœur une prière à la « déesse France ».

Telle est la dernière image qu'il devait laisser de lui à ses camarades de lettres. Cependant, ce calme

jeune homme, si maître de lui, quittait une femme adorée et — douleur mystérieuse — l'enfant qu'il ne verrait pas. Il rejoignait le 107e régiment d'infanterie où il était lieutenant de réserve. Dès le 31 août, il est engagé. Le 8 septembre, il est frappé au nord de Vitry-le-François dans le geste même du bras levé pour commander à sa section d'attaquer. Sur les trente jeunes gens de la *Revue critique*, dix-sept ne sont pas revenus : parmi eux, Lionel des Rieux, Marcel Drouet, Jean-Marc Bernard, André du Fresnois, mais il les faudrait tous citer.

Par la piété de son ami Eugène Marsan, la vie si courte d'un Pierre Gilbert s'enfonce non point dans l'ombre, mais dans un crépuscule pareil à une aube lumineuse. L'arbre n'a pas eu le temps de porter ses fruits, mais on le voit chargé de fleurs. En vérité, son printemps était magnifique. Il avait réfléchi sur la vie à l'âge où l'on se contente de vivre, et sans diminuer en lui des ardeurs dont il augmentait la puissance en les ordonnant. « Il faut, a-t-il écrit, tenir la vie comme un navire tient le flot. » Or, pour tenir la mer, le navire doit être équipé et paré. Le principal équipement de l'homme pour son grand voyage était, selon lui, son intelligence. Non l'intelligence séparée des réalités et battant à vide dans l'abstrait, mais l'intelligence formée par les siècles, placée au centre même des choses humaines et dans leur vibration, s'appliquant à leur connaissance et dirigeant la sensibilité selon les dispositions de la raison. Sans doute s'affirme-t-il comme un disciple de Charles Maurras dont l'autorité fut grande sur cette jeune école, mais il n'est pas malaisé de reconnaître en lui, comme chez plusieurs de ses camarades, une indi-

vidualité qui, munie de sa boussole, donnera elle-même un jour des directions. Songez qu'il est mort à trente ans et que, si le poète ou le musicien peut avoir donné sa mesure à cet âge, il n'en est pas de même du romancier ou de l'essayiste, à qui l'observation humaine et la critique intellectuelle réclament plus de temps,

Or, Pierre Gilbert a été attiré très vivement par le théâtre. Sur les deux volumes de ses *Essais*, le second tout entier est consacré à la critique dramatique. A ce titre, il relève de cette rubrique ; à ce titre, j'exerce un devoir qui m'est cher en prolongeant son autorité. Très préoccupé de la vie de l'homme en société, il en cherchait la transcription sur la scène. Il avait tôt compris que les disciplines du théâtre qui, pour représenter les conflits humains, n'a à sa disposition que le dialogue, contraignent cet art à une logique plus précise, à une psychologie plus directe. « Portée jusqu'à ces cimes, dira-t-il de *Phèdre* et de *Britannicus*, l'intelligence semble un miracle ou quelque émouvant défi. » De Racine, il tirera sa poétique : la vérité des caractères, un point de vue ferme et des moyens rigoureusement purs. Et il s'avancera dans la critique sans aucun souci des idées reçues, avec une grâce cavalière venue de l'assurance tranquille de celui qui se sait armé et ne craint pas les mauvaises rencontres. Pour un peu, il les eût recherchées. Quelques-unes de ses polémiques à propos de *Bérénice*, de *Madame Bovary*, du *Jeu de l'amour et du hasard* eurent du retentissement. L'infériorité de la critique dramatique, son infériorité et aussi son agrément qui favorise une certaine paresse d'esprit assez fréquente, c'est qu'elle ne choisit pas sa ma-

tière. Cette matière lui est fournie ; ainsi est-elle attachée à toutes sortes d'ouvrages éphémères qui lui sont imposés et qui l'entraînent avec eux dans l'abîme. La critique littéraire choisit : en outre, elle a devant elle le vaste champ des rééditions et des commentaires. Rédigeant une chronique de la scène en 1913, Pierre Gilbert est amené à parler de pièces dont le titre même est déjà oublié. Cependant l'on y rencontre des analyses assez poussées, au tour net et tranchant qui est sa manière, de quelques œuvres alors représentées et discutées, *le Redoutable* de Mlle Lenéru, *l'Assaut* de M. Bernstein, *Bagatelle* de Paul Hervieu, *les Flambeaux* de M. Henry Bataille, etc. Ce qui frappe dans sa discussion, c'est l'ordonnance des raisons qu'il y apporte. Il n'affirme rien sans preuves, ou plutôt l'affirmation est contenue dans les preuves mêmes. Ses adversaires, s'ils le veulent atteindre, se heurtent à la solide cuirasse qui le protège. Il ne parle jamais en son nom, il n'invoque jamais son goût personnel, il s'en réfère à cette œuvre des siècles qui a imposé des lois à l'art comme à la société et qui ne permet pas à l'individu d'agir à sa guise sans se faire réprimander s'il prétend soumettre les autres à son délire.

Mais à ces comptes rendus forcément un peu sommaires et elliptiques, comme on sent qu'il préfère soit le développement des synthèses, soit les études du théâtre classique ! Il eût repris, sans nul doute, la tradition de la grande critique française qui, récemment encore, nous avait donné toute une pléiade d'écrivains. Après Sainte-Beuve et Taine, ces princes de la critique aux royautés si différentes, les Émile Montégut, les Brunetière, les

Faguet, les Lemaître, le Bourget des *Essais de psychologie*, avaient entretenu dans leurs générations le goût de rechercher sous les textes la vie intellectuelle, le sens de l'individu vivant en société. Il nous faut aujourd'hui revenir à ces larges essais où toute une jeunesse aspire à puiser, comme dans une belle nappe d'eau, des habitudes de penser, de réfléchir, de sentir sainement, clairement, à la française. La critique demande à être renouvelée : elle est devenue cursive, rapide, vite essoufflée. Pierre Gilbert vivant serait de ceux qui la renouvelleraient aujourd'hui. Mort, il la sert encore et de son bras levé, dans le geste qui fut le dernier, il montre aux camarades le point d'attaque.

A propos de la pièce patriotique, il reprend l'observation faite par M. Paul Bourget dans une de ses admirables préfaces. La pièce à thèse n'est pas la pièce à idées. La pièce à thèse, expliquait Bourget, est une exhortation par le moyen d'une fable que forge un auteur, c'est, peut-on dire, le modèle de la pétition de principe. Au contraire, la pièce à idées ne vise qu'à reproduire avec exactitude le spectacle de la vie, sauf à en découvrir les profondeurs et à solliciter la réflexion sur les grands problèmes de la nature sociale, politique, morale de l'homme. Or, il ne saurait être interdit à un écrivain de remonter aux causes et, s'il les aperçoit, de les laisser deviner. Il y aurait même, de sa part, manque de sincérité s'il les recouvrait, comme on dissimule sous les mousses une source naissante dont l'eau peut alimenter les hommes. Et cherchant lui-même les sources du patriotisme en étudiant *Servir* de M. Lavedan, *le Redoutable* de Mlle Lenéru et *le Coup d'aile* de M. de Curel, Pierre

Gilbert aboutissait à cette conclusion d'ordre pratique « que c'est dans les habitudes de famille qu'il faut chercher la raison vivante du dévouement à la patrie, que c'est par la famille qu'on est d'une patrie, qu'en elle la patrie a une figure concrète, familière, privée, et que c'est son image qui s'offrirait active, en cas de crise et d'ébranlement, quand le ressort d'une affection à plus large envergure par malheur viendrait à fléchir. »

Lui-même les devait unir si étroitement, sans les mêler, et dans leur ordre, quand, frappé à mort, il murmurait ces dernières paroles rapportées dans sa préface par M. Eugène Marsan et qu'il faut bien qu'on cite puisque ce grand lettré fut un héros et puisque ses idées coulèrent avec son sang : « Ma France... ma femme... »

Récemment, au cours d'un voyage en Angleterre où l'Alliance française m'avait convié à parler de Verdun, j'ai recueilli cette anecdote qui peut servir d'illustration au texte de Pierre Gilbert. Un Français fixé à Londres où il exerçait de petits métiers s'était rendu, le 3 ou le 4 août 1914, au consulat pour répondre à l'ordre de mobilisation. Mais il s'était arrêté en route dans Piccadilly pour se rafraîchir. Il y avait au café beaucoup de jeunes Anglais qui buvaient : pourquoi ces hommes, plus jeunes que lui, restaient-ils bien tranquillement chez eux, au lieu d'aller à la guerre ? C'était le moment où la Grande-Bretagne n'avait pas encore parlé. Et mon homme, ayant vu ce spectacle, était rentré chez lui, sans aller au consulat. Mais quand il avait vu, chez lui, sa femme et ses deux enfants, il s'était aussitôt ressaisi et il avait couru s'inscrire. La figure concrète de la patrie lui était apparue.

Je ne puis reprendre en détail chacune des généralisations de Pierre Gilbert. Sur la pathologie au théâtre (à propos du *Secret* de M. Bernstein), il montre la supériorité des moyens psychologiques. Sans cesse, il rattache l'art dramatique à l'art social, et c'est pourquoi il serait si nécessaire de former un public. « L'inquiétant, écrit-il, c'est que dans le cas d'un renouveau social, même si demain les circonstances redevenaient favorables et propices, rien, absolument rien, ne serait disposé pour profiter de ce retour de faveur et faciliter l'avènement d'un théâtre nouveau. Nulle recherche, nulle réaction, point de principe collectif, aucun indice de changements, pas le moindre mouvement, voilà ce que dit notre bulletin. Où est la jeune école? Où l'équipe des doctrinaires, qui précède toute renaissance des formes? Peut-être se rassemble-t-elle en ce moment? Peut-être des jeunes hommes travaillent-ils, dans le secret, à l'œuvre de demain, tandis que, présage assez décourageant, j'écris ces lignes devant la grève où l'océan, chaque jour, revient tout effacer. Peut-être, peut-être... » Il écrivait ces lignes en 1913.

Aujourd'hui la guerre a dû nous apporter un renouveau social dont on ne peut mesurer encore la qualité dans la fermentation qui accompagne le bouillonnement d'un monde. Les circonstances seraient sans nul doute favorables à un renouveau dramatique, non cette saison où l'on a vécu sur de vieilles formules, mais dès la saison prochaine. Or rien n'est préparé, ni acteurs, ni directeurs, ni public. Le public actuel est le moins réagissant des publics. Il accepte tout, il subit tout, au point que celui des répétitions générales est encore le

moins déraisonnable parce que, du moins, il est mû par d'anciennes habitudes et une certaine connaissance de la scène. Le grand public n'est pas formé. Mieux qu'une équipe de doctrinaires, une œuvre forte, de belle construction française, d'un souffle vivifiant lui révélerait tout à coup son âme collective.

Comment s'était épuré si vite le goût d'un Pierre Gilbert ? Par un contact avec les classiques, un contact direct et constant, un contact vivant, pareil à une conversation où l'on voit le visage de son interlocuteur dont les regards et les expressions accompagnent et complètent les paroles. Il a écrit sur l'éloquence de Corneille des pages toutes neuves. D'habitude le dialogue, au théâtre, ne s'emploie qu'à persuader, il est le seul moyen d'action du dramaturge. Dans *Nicomède,* Corneille se livre à un véritable carrousel oratoire. Les protagonistes parlent pous le plaisir de parler, et c'est celui qui parle le mieux qui mène l'action. Et sans doute y a-t-il là quelque exagération destinée à frapper davantage le lecteur. Pierre Gilbert garde à Racine toutes ses préférences. Il a écrit des chœurs d'*Athalie* qu'ils font « flotter autour du drame divin l'incertitude particulière de l'homme ». Racine donne à son style, quand il parle de lui, des grâces non pareilles, un tour plus fluide et plus caressant, délicat mais ferme toutefois. Dans Bérénice, il voit une grande amoureuse, non plaintive, mais plutôt violente et acharnée. Jamais, dans cette pièce souvent incomprise, il n'est question de passer outre à la raison d'État. Selon lui, le cas de conscience monarchique n'est pas posé. « C'est, dit-il, par excellence, la tragédie des passions

humaines *aigrissant* les douleurs de la destinée » et la politique n'y joue qu'un rôle de figurante.

Il est très vrai que Titus amoureux ne songe pas un seul instant à subordonner l'empire à son amour. Il ne déplace pas les règles pour lui seul. Et quand il en est tenté, il se juge et se méprise :

> ... Fonder mon bonheur sur le mépris des lois !...
> Maintiendrai-je des lois que je ne puis garder?...
> Ah ! lâche, fais l'amour et renonce à l'empire...

Il n'oublie jamais qu'il est empereur, et que cela crée quelques obligations. Quand on vient lui annoncer que la reine se meurt, le cœur ravagé, au lieu de courir vers elle, il va recevoir le Sénat comme c'est son devoir. Bérénice, seule, peut se leurrer (selon Pierre Gilbert elle ne se leurre même pas) et s'imaginer que Titus l'épousera malgré Rome, parce qu'une femme qui n'a pas la charge des lois ne leur attribue pas toute leur importance. Par là elle montre le danger de confier le pouvoir à une femme. Quand elle trouve en face d'elle la puissance formidable de Rome, elle jette sa vie dans la balance. Titus, qui l'aime, résistera-t-il à ce chantage du suicide? Il y répond par le même chantage. Si elle meurt, il mourra. Ainsi vivront-ils tous les deux. Ils sont de bonne foi dans leur amour, mais ils ne sont pas désespérés. Le désespoir total, celui qui détache de vivre, ne peut naître que de la mort de l'objet aimé, ou, ce qui est pis, de la certitude qu'on ne sera jamais aimé de lui. Titus et Bérénice puisent dans leur amour même la force de la séparation. Bérénice se soumet. La soumission à ce que nous ne pouvons pas changer, voilà ce qui n'est pas romantique.

Elle accepte, et elle accepte finalement avec une douceur divine. Bérénice n'est pas une révoltée.

Sur Marivaux, Pierre Gilbert cherche querelle à Sainte-Beuve et donne de claires raisons. Sainte-Beuve, dans ses *Causeries du lundi*, rapprochait le procédé dramatique de Marivaux de celui de Racine: il y voyait un mécanisme intérieur, psychologique, marquant le progrès naturel des sentiments. « Or, explique Gilbert, ce qu'un art exigeant pourrait reprendre dans Marivaux, c'est justement un certain artifice de l'intrigue, la complication de l'argument et un trop grand appareil de ressorts dramatiques extérieurs aux personnages... Comment ne pas remarquer la différence avec l'art de Racine? Racine peut lâcher ses personnages : leurs passions les porteront toujours à se chercher, à se heurter, à se blesser ; la tragédie va toute seule. Au contraire, dans Marivaux, l'action a souvent besoin d'être relancée et comme suivie, de bout en bout, par un ingénieux machinateur. C'est que ses personnages, natures indécises, timides et molles, se fuient plutôt, s'évitent, se cachent, équivoquent et se masquent. Il faut toujours les ramener en présence. De là, dans ce théâtre, l'importance des valets, bons artisans d'intrigues. L'art de Racine, plus simple, est aussi plus humain et produit de plus beaux éclats. » Tout ce parallèle est un modèle de critique pénétrante et gouvernée par des règles sûres.

J'ai trouvé avec émotion, à l'appendice des *Essais de critique*, les pages que Pierre Gilbert avait consacrées à la *Nouvelle Croisade des enfants*, et je me suis arrêté, rêvant, sur les dernières phrases : « Il est juste et bon, disait-il de mon petit livre, que

dans cette histoire de la conquête de Rome par deux petits Français, ce qui tient la place de beaucoup la plus grande, ce soient la route et les difficultés du voyage ; le séjour dans la ville par lui-même est bref et déjà plein de mélancolie, car le retour inévitable est proche pour nos pèlerins. N'en est-il pas ainsi de beaucoup de désirs et de beaux voyages qui tentent à cause des plaisirs du trajet? Le but est le point qui termine la ligne, mais c'est la ligne qui plaît à imaginer. Quand nous caressons l'idée d'un bonheur, n'est-ce pas être heureux déjà que de courir en esprit sur les routes qui y mènent?

Le point qui, pour lui, termina la ligne n'en a pas brisé l'harmonieuse rectitude. Et je verrai toujours Pierre Gilbert dans l'attitude où la mort le surprit, le bras levé pour montrer la direction. La ligne tendue par sa vie semble courir encore comme une flèche vers le but qu'il a désigné..

Juin 1919.

FIN

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES PERSONNES CITÉES

A

Albane (Mlle Blanche), 250
Alexandre, 431.
Alexandri, 28.
Ali-Pacha, 38, 39, 46, 47.
Agamemnon, 37.
Agoult (Mme d'), 51, 52.
Annibal, 239.
Annunzio (Gabriele d'), 20, 317.
Antoine, 189.
Apulée, 188.
Arc (Jeanne d'), 327.
Armant, 153.
Arquillière, 67.
Augier, 96, 137.

B

Balzac, 77, 96, 102, 130, 151, 154, 161, 205, 260, 316, 377, 427.
Banville, 436.
Barbin (Claude), 188.
Barrès (Maurice), 10, 118, 122, 228, 251.
Bartet (Mme), 278, 399.
Bashkirtseff (Marie), 10, 11, 19.
Bataille (Henry), 3, 9, 19, 20, 51, 61, 64, 146, 421, 422, 423, 424, 431, 454.
Baudricourt (de), 327.
Baudrillart (Mgr), 288.
Bazin (René), 131, 316.
Beaumont (Mme de), 318, 423.
Becque, 137.
Bédier (Joseph), 334.
Beethoven, 108.
Behaine (René), 256.
Belmont, 396, 403.
Benson (Mgr), 154.
Bérénice, 458, 459, 460.
Bernard, 431.
Bernard (Jean-Marc), 452.
Bernard (Tristan), 15, 31, 51, 68, 71, 73, 83, 84, 153, 186, 227.
Bernhardt (Mme Sarah), 68, 69, 73, 341, 343.
Bernstein, 146, 454, 457.
Berr (Georges), 64.
Bidou (Henry), 189, 438.

Binet, 367.
Bing (Mlle Suzanne), 250.
Blanche de Castille, 73.
Bliss, 344.
Bonaparte, 239.
Bordeaux (Henry), 349.
Botticelli, 30.
Boué de Lapeyrère (Amiral), 31.
Bouquet (Romain), 250.
Bourget (Paul), 292, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 367, 377, 390, 454, 455.
Boutroux, 344, 346, 347, 350.
Bovy (Mlle Berthe), 172.
Boylesve (René), 432.
Bray (Mme Yvonne de), 20.
Bréval (Mme), 339.
Brieux, 116, 123, 130, 131, 179.
Brugère (Général), 344, 346.
Brulé (André), 138, 147.
Brunetière, 197, 454.
Burne-Jones, 250.
Bussy-Rabutin, 136.

C

Calmette (André), 226.
Caillavet (Gaston de), 83, 89, 188, 227, 228.
Capus (Alfred), 3, 51, 54, 79.
Carlier (Mlle), 67.
Carol (Roi), 27, 29, 30.
Caserio, 72.
Cerny (Mme), 431.
César, 239.
Chantepleure (Guy), 36, 37, 39, 42.
Charcot, 277.
Charlemagne, 239.
Charles Ier (roi de Roumanie), 29.
Chateaubriand, 76, 193, 252, 318, 356, 417, 423, 424, 432.
Cheirel (Mme), 232.
Chérau (Gaston), 256.
Claudel (Paul), 116, 150, 151.
Clèves (Princesse de), 191.
Constant (Benjamin), 311.
Copeau (Jacques), 148, 250.
Corneille, 188, 189, 191, 458.
Courteline, 227.
Courville (Xavier de), 272.
Croisset (Francis de), 116, 137, 138, 146.
Curel (François de), 102 à 110, 256, 355, 356, 358 à 363, 365 à 375, 377 à 379, 383, 389, 397, 399, 400 à 402, 407, 408, 415, 417, 419, 420, 455.
Cyrano de Bergerac, 325, 330.

D

Dancourt, 241, 271, 273.
Danjou (Mlle Jeanne), 448.
Daudet (Léon), 179, 277.
Daudet (Alphonse), 137.
Daynes-Grassot (Mme), 95.
Delza (Mlle Monna), 136.
Derny (danseuse), 187.
Déroulède (Paul), 116, 118, 120, 121.
Desfontaines, 77.
Desprès (Mme Suzanne), 9.

DEVORE (Gaston), 153, 173.
DONNAY (Maurice), 153, 159, 161, 162, 168, 169, 170.
DORÉ (Gustave), 202.
DORET, 295, 301, 307.
DORZIAT (Mme), 147.
DOUMIC (René), I.
DROUET (Marcel), 452.
DUBOIS (Docteur), 80.
DUFLOS (Raphaël), 178.
DUMAS, 17.
DUPARC (Henri), 258.
DUPUY-MAZUEL (Henri), 51, 65, 67, 241, 265, 267, 269.
DURUY (Victor), 119.
DUSSANE (Mlle), 339, 341.
DUSSAP, 38, 42, 44.
DUSSAP (Mme), 38, 43, 44.
DUVAL (Amaury), 48.
DUX (Mlle), 99.

E

EDVINA (Mlle), 271.
ÉLIAS, 83, 100.
ÉLISABETH (reine de Roumanie), 27.
ÉPINAY (Mme D'), 423.
ESCHYLE, 215.
EYDOUX (Général), 35, 42.

F

FABRE (Émile), 83, 95, 96, 97, 339.
FABRE (Ferdinand), 432.
FAGUET, 311, 363, 377, 406, 454.
FALKLAND (Lady), 139.
FARRÈRE (Claude), 6.
FAURIEL, 40.
FAVART, 241, 271, 273.
FAVRE-GILLY (Armand), 63.
FÉLIX, 75, 76, 77.
FÉRAUDY (DE), 179.
FEUILLET (Octave), 137.
FICHTE, 106, 118.
FLAUBERT, 373, 417.
FLERS (Robert DE), 83, 89, 188, 227, 228.
FOLIGNO (Claire et Angèle DE), 284.
FOREST (Louis), 3, 21, 23.
FOSCOLO, 48.
FOVILLE (Jean DE), 77.
FRANC-NOHAIN, 153, 181.
FRANC-NOHAIN (Mme), 181.
FRANÇOIS D'ASSISE (Saint), 241, 287, 289 à 291.
FRANÇOIS DE SALES (Saint), 87, 88.
FRAPPA (Jean-José), 51, 65, 67, 241, 265, 267, 269.
FRAPPA (Mme), 67.
FRESNOIS (André DU), 452.
FROMENTIN, 427.
FRONDAIE (Pierre), 153, 186.
FULLER (Loïe), 270.
FUNCK-BRENTANO, 446.
FURSY, 339.
FUSTEL DE COULANGES, 186.

G

GACHONS (Jacques DES), 264.
GAILLARD (Roger), 443, 444.
GARRY (Claude), 172.
GAVARNI, 205.
GÉMIER, 24, 99, 263.
GÉNIAT (Mlle), 67.
GÉRARD D'HOUVILLE (Mme), 244.
GERBIDON, 153.

Giacosa, 190.
Gilbert (Pierre), 445, 449, 451, 453 à 461.
Gluck, 191, 274, 294.
Gœthe, 104, 284, 285, 296.
Gorsse (de), 3, 21.
Gosse (Edmund), 154.
Grand, 64.
Granier (Mme Jeanne), 136.
Granville, 203.
Grasset (Docteur), 80.
Grawitz (Henry), 116, 132.
Greco, 30.
Grétillat, 77.
Grieux (des), 147.
Grillet (Gustave), 51, 74.
Grosfils (Paul), 243, 275.
Guillaume le Conquérant, 348.
Guitry, 102, 214.
Guitry (Sacha), 83, 88, 89, 153, 158, 179, 421, 436 à 439.
Gyp, 421, 446, 448.

H

Hallays (André), i.
Hanotaux, 344, 345, 346, 348, 349, 350.
Haussonville (Comte d'), 344, 346, 347, 349.
Hector, 75, 76.
Hegel, 106.
Heine (Henri), 286.
Henry (Émile), 72.
Hermant (Abel), 116, 132.
Herrick (S. E. Myron T.), 344.
Hervieu (Paul), 112, 188, 215, 217, 218, 219, 224, 226, 227, 306, 374, 454.
Houdetot (Mme d'), 423.
Hugo (Victor), 76, 373.
Huguenet, 136, 232.
Huret (Jules), 269.

I

Ibsen, 122, 130, 256, 284.
Inès (d'), 77.
Ingres, 183.

J

Jaray, 344.
Jeanne (Reine), 232.
Joergensen (Joannes), 241, 270, 283 à 285, 287 à 291.
Joubert, 423.
Jouvey (Louis), 250.

K

Kamm (Adèle), 11.
Karsavina (Mlle), 271.
Kemm (Jean), 226.
Kipling, 252, 356.
Kistemaeckers (Henry), 3, 5, 8.
Kolb (Mme), 431.
Kousnezoff, 271.

L

La Fayette (Mme de), 191.
La Fontaine, 79, 195 à 199, 201, 202, 226, 263, 267, 358.
Lamartine, 75, 235.
Lancret, 273.
Lara (Mlle), 178.
Lara (Mme), 64.
Lascaris, 242.
Laudet (Fernand), i, ii.

Lavedan (Henri), 3, 188, 204, 209, 213, 214, 455.
Le Bargy, 226.
Lebon (Gustave), 344 à 347, 349, 350.
Le Brun (Roger), 374.
Lechartier (Georges), 164.
Lekain, 76.
Lély (Mlle), 95.
Lemaitre (Jules), 108, 161, 195, 255, 272, 410, 454.
Lenéru (Mlle), 454, 455.
Lenormand (H.-R.), 241, 255, 256, 262.
Le Roy, 178.
Lindau (Paul), 3, 21.
Livingstone, 346, 347.
Loiseau, 76.
Lorde (André de), 421, 446.
Loti, 93, 296.
Louis XIV, 325.
Louis XV, 325.
Louis XVIII, 447.
Louys (Pierre), 153, 186.
Lugné-Poé, 83, 100, 102.
Lulli, 189.
Lysès (Mme Charlotte), 89.

M

Maillaud (Fernand), 264.
Maillaud (Mme), 264.
Maistre (Joseph de), 22, 220, 369, 391.
Malherbe (la petite Juliette), 182.
Mangin (Général), 344 à 347, 349.
Manon, 147.
Marc-Aurèle, 368.
Marivaux, 198, 273, 371, 460.
Marnac (Mlle Jane), 24.
Martin du Gard (Roger), 116, 150.
Marulier, 153, 184.
Maupassant (Guy de), 22, 130, 151, 228, 377.
Maurras (Charles), 369, 452.
Marsan (Eugène), 449, 450, 452, 456.
Marsèle (Jean), 421, 446.
Max (de), 266, 270.
Meister (Joseph), 437.
Melba (Mme), 271.
Méline, 124.
Mendelssohn, 270.
Méry (Mlle Andrée), 131.
Michelet, 296.
Minil (Mme du), 431.
Mistral (François), 233.
Mistral (Frédéric), 188, 232, 233, 236, 237 à 239, 314.
Molière, 188, 189, 263, 439.
Moncey (Maréchal), 447.
Montaigne, 164.
Montégut, 242, 454.
Montemezzi, 271.
Morax (Jean), 292, 293, 295, 307.
Morax (René), 292 à 295, 300 à 305, 307, 308, 315.
Morgan (Jean), 180.
Morris (William), 250.
Mossé (Mlle Séphora), 77.
Mounet (Paul), 279.
Musset (Alfred de), 76, 108, 252, 255, 370, 371.

N

Napoléon, 325.
Nemours (Duc de), 191.

Nicolas (Roi), 36, 37.
Nigond (L.), 241, 263, 265.
Noailles (Mme de), 63.
Noblet, 89.
Numès, 448.

P

Palma le Vieux, 30.
Pascal, 377.
Pasteur, 437.
Périer (Jean), 439.
Perrin (Mme Sainte-Marie), 151.
Pershing, 353.
Piérat (Mme), 64, 431, 443 à 445.
Plan (P.-P.), 188.
Platon, 366, 407.
Plaute, 245.
Porché (François), 421, 433, 434.
Pouqueville, 38.
Poussin, 450.
Prévost (Marcel), 51, 67, 252, 265.
Printemps (Mme Yvonne), 439.
Proust (Marcel), 92.
Provost (Mlle), 136.
Puccini, 271.

Q

Quinault, 188, 189.

R

Rachel, 74, 75, 76, 77.
Racine, 74, 191, 197, 458, 460.
Ramuz, 311 à 314.
Ravaillac, 72.
Récamier (Mme), 76.
Rémusat (Mme de), 447.
Renan, 15, 366, 407, 412.
Rey (Étienne), 89, 91.
Reynold (Gonzague de), 309.
Ribot, 344, 346.
Rieux (Lionel des), 452.
Richelieu (Maréchal de), 78.
Richepin (Jean), 241, 274, 279.
Rimini (Françoise de), 198.
Rivain (Mme Jean), 274.
Rivoire (André), 421, 432.
Robinne (Mlle), 172.
Rochette, 214.
Rod (Édouard), 71, 301, 311, 318.
Rodin, 278.
Rœszler (Charles), 83, 100.
Ronsard, 14, 251, 356.
Roosevelt (Kermit), 353.
Roosevelt (Major Théodore), 351.
Roosevelt (Quentin), 350 à 353.
Roosevelt (Théodore), 344 à 347, 349 à 351.
Rossetti (Dante-Gabriel), 250.
Rossini, 297.
Rostand, II, 330.
Rousseau (Jean-Jacques), 311, 318, 363, 368, 423.
Roussel (Henry), 226.
Roxane, 325.
Rubens, 284.

S

Sainte-Beuve, 317, 377, 424, 427, 454, 460.
Samson, 75.
Sand (George), 52, 252, 264.
Sarcey, 366, 407.
Sardou, 130.
Savoir (A.), 116, 132.
Schiller, 104, 285, 295 à 299, 301 à 304.
Sée (Edmond), 421, 439, 440, 445, 446.
Seippel (Paul), 11.
Sévigné (de), 136, 138.
Sévigné (Mme de), 27.
Shakespeare, 108, 241 à 243, 245, 249, 251 à 253, 255, 275, 279, 280.
Sienne (Brigitte et Catherine de), 284.
Signoret, 136.
Sorel (Albert), 446.
Sorel (Mlle Cécile), 178.
Sophocle, 215.
Spoelberch de Lovenjoul, 350.
Stael (Mme de), 311.
Stendhal, 121, 192, 427.
Stern (Daniel), 51.
Strauss (Richard), 270.
Suarès (André), 254, 255.
Sully-Prudhomme, 106.
Sylvie (Mlle), 99, 232.

T

Taillandier (Saint-René), 120.
Taine, 117, 454.
Talma, 76, 325.
Tarde (Gabriel), 394.
Tarin, 308.
Tarride, 9.
Tennyson, 72.
Tharaud (Jérôme et Jean), 36.
Thémistocle, 31.
Theuriet (André), 358.
Titien, 30.
Titus, 459.
Tolstoï, 152, 154, 157 à 159.
Tolstoï (Élie), 154, 155, 158.
Tolstoï (Mme), 158.
Tolstoï (Sacha), 151.
Tolstoï (Tatiana), 151.
Turner, 284.

V

Vaillat (Léandre), 126.
Vallery-Radot (René), 437.
Valpreux (Mlle), 172.
Vandérem (Fernand), 153, 180.
Van Doren (Mme), 270.
Vauban, 327, 330.
Vélasquez, 161.
Venizelos, 35.
Verdi, 271.
Veuillot (Louis), 187.
Vigny (Alfred de), 106.
Vilbert, 129, 131.
Villiers de l'Isle-Adam, 106, 413.
Villon (François), 71.
Virgile, 360.
Vogüé (Melchior de), 318, 321.
Voltaire, 198.

Vuillier (Gaston), 280, 281.

W

Wagner, 194, 275.
Wendel (de), 367, 368.
Willy (Mme Colette), 89.

X

Xénie (Princesse), 37.

Z

Zamacoïs, 421, 435, 436.
Zola, 130.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES OUVRAGES CITÉS

A

Accord parfait (*l'*), 369.
Action française (*l'*), 449.
Aimé Pache, 311.
A la recherche du temps perdu, 92.
Albert Savarus, 380.
Aliénor, 294.
Aline, 311.
Alpe homicide (*l'*), 306.
Amants, 163, 444.
Ame en folie (*l'*), 374.
Amore de tre Re, 271.
Amour (*l'*), 192.
Amour brode (*l'*), 103, 109, 114, 355, 369, 371, 387.
Amour en cage (*l'*), 446.
Amour veille (*l'*), 227.
Andromaque, 427.
Ane d'or (*l'*), 188.
Anges gardiens (*les*), 51, 65, 67, 265.
Anna Karénine, 154.
Année psychologique, 267.
Annonce faite à Marie (*l'*), 29, 151.
Antigone, 215.
Aphrodite, 152, 186, 187.
Appel au soldat (*l'*), 251.
Armature (*l'*), 374.
Assaut (*l'*), 454.
Astrée (*l'*), 194, 198.
Athalie, 458.
Au jardin de mon père les lilas sont fleuris, 339.
Avare (*l'*), 116, 150, 440.

B

Bagatelle, 217, 454.
Barberine, 116, 150.
Barricade (*la*), 317.
Bataille à Scutarie d'Albanie (*la*), 36.
Belle Aventure (*la*), 83, 89.
Berceau (*le*), 180.
Bérénice, 453.
Bethsabée, 77.
Blanchette, 124.
Bois sacré (*le*), 227.
Bon roi Dagobert (*le*), 432.
Boubouroche, 227.
Bouffons (*les*), 435.
Bourgeois aux champs (*le*), 116, 123, 124, 130, 131.

Bouvard et Pécuchet, 373.
Britannicus, 109, 453.
Burgraves (les), 6, 298.

C

Cahiers vaudois (les), 292, 308, 309, 311.
Canard boiteux (le), 24.
Canard sauvage (le), 123.
Calendal, 234, 236, 315.
Cathédrales (les), 341.
Causeries du lundi, 460.
Cendres, 180.
César Birotteau, 95.
Chants populaires de la Grèce moderne, 40.
Cinq Messieurs de Francfort (les), 83, 100, 102.
Circonstances de la vie (les), 311.
Cité artistique (la), 186.
Cités et Pays suisses, 309.
Cœur de Sylvie (le), 263.
Cœur dispose (le), 187.
Comédie des comédiens (la), 241, 272.
Comédie du génie (la), 355, 365, 371 à 373, 375, 379, 389, 401, 419.
Comme il vous plaira, 247.
Comme les feuilles, 190.
Confession d'une femme du monde (la), 184.
Confessions, 423.
Connais-toi, 215, 224, 374.
Coup d'aile (le), 365, 372, 389, 400, 455.
Course du flambeau, 215.
Cousin Pons (le), 150.
Crime d'amour, 367.
Culte du moi (le), 10.
Curé de village (le), 317, 380.
Cyrano, 273.

D

Dans la Lande, 238.
Danse devant le miroir (la), 83, 84, 103, 104, 108, 109, 355, 360, 369, 371, 372, 386, 388.
Débâcle (la), 122.
Démon de midi (le), 292, 316, 318, 319, 321, 322.
Demi-Vierges (les), 65, 251.
Député Leveau (le), 213.
Destin est maître (le), 188, 215, 218, 224.
Deux Canards (les), 68.
Deux Couverts (les), 153, 178.
Dieu Terme (le), 263.
Dîme (la), 293, 294.
Disciple (le), 320.
Discours à la nation allemande, 118.
Dominique, 424.
Don Juanes, 252.
Douloureuse (la), 162.
Drame de campagne, 369.

E

Eau courante (l'), 301.
Eclaircuses (les), 162, 163.
Echange (l'), 116, 150, 151.
Echéance (l'), 322.
Embuscade (l'), 5.
Emigré (l'), 214, 316, 321, 390, 391.
En camarades, 89.
Enigme (l'), 218.

En marge des vieux livres, 195.
En passant par la Lorraine avec mes sabots, 329.
Enquête sur l'éducation sociale, 269.
Envers d'une sainte (*l'*), 355, 365, 371 à 373, 375, 380.
Envolée (*l'*), 153, 173, 178.
Epervier (*l'*), II, 116, 137, 138, 145, 146.
Essai de rénovation artistique, 148.
Essais de psychologie, 454.
Etape (*l'*), 321.
Eté des fruits secs (*l'*), 369, 388.
Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga, 48.

F

Faust, 185, 401.
Favorites (*les*), 82.
Femme nue (*la*), 431.
Feuilles de route, 120, 122.
Fiancée d'avril, 38.
Figaro (*le*), 54.
Figurante (*la*), 103, 383.
Fille sauvage (*la*), 355, 361 à 363, 365, 366, 372 à 375, 380, 406 à 408, 418, 419.
Flambeaux (*les*), 454.
Flambée (*la*), 5.
Fleur merveilleuse (*la*), 435.
Foes of our own Household (*the*). 351.
Forêt des Cippes : Essais de critique (*la*), 449, 450, 452, 453, 460.
Force de mentir (*la*), 153, 184, 186.
Force noire (*la*), 344, 345.
Forse che si forse che no, 20, 317.
Fossiles (*les*), 103, 355, 359, 360, 363 à 365, 372, 379, 389, 390, 392.
Franciade (*la*), 251.
Fugitifs de Parga (*les*) 48.

G

Gingolph l'abandonné, 316.
Glaive et le Bandeau (*le*), 71.
Génie du christianisme (*le*), 318.
Georgette Lemeunier, 153, 159, 161, 163.
Grand Bourgeois (*Un*), 83, 95, 96.
Great Adventure (*the*), 353.
Guillaume Tell, 297.
Guérisseurs et Sorciers limousins, 280.
Guerre et Paix, 154.
Guynemer, 352.

H

Hamlet, 273, 280.
Histoire d'une famille vivaroise, 321.
Henriette, 294.
Héritage (*l'*), 228.
Homme qui assassina (*l'*), 139, 186.
Homme riche (*l'*). 241, 265, 268.
Honnête fille (*l'*), 241, 263, 264.

I

Il était une bergère, 432.
Illustration (*l'*), 3.
Indiscret (*l'*), 421, 439, 443.
Insaisissable Stanley Collins (*l'*), 83.
Institut de beauté (*l'*), 51, 82.
Invitée (*l'*), 103, 355, 371, 375, 383, 385.
Isabelle et Gertrude, 241, 273, 274.
Ivresse du sage (*l'*), 374.

J

Jacquou le Croquant, 151.
Jeanne Doré, 51, 68, 183 à 185.
Jean-Paul Chopart, 203.
Jeu de l'amour et du hasard (*le*), 453.
Jeune fille aux joues roses (*la*), 421, 433.
Jeune homme pauvre, 137.
Journal de Bébé, 181.
Journal des Débats, I, 109, 243, 275.

L

Leçon d'amour dans un parc, 432.
Légende de Joseph (*la*), 270.
Le Mari, la Femme et l'Amant, 421, 437.
Lettres à Françoise, 65.
Lion devant la cage (*le*), 255.
Livre de la route (*le*), 284.
Lohengrin, 184, 188, 387.
Lumière qui s'éteint (*la*), 252.
Lys dans la vallée (*le*), 424.

M

Macbeth, 241, 274, 277, 279 à 281, 283.
Ma confession, 155.
Ma conscience en robe rose, 38, 44.
Madame, 116, 132, 136.
Madame Bovary, 137, 453.
Mademoiselle Beulemans, 100.
Maison (*la*), 345.
Maison de poupée, 122.
Maison Nucingen (*la*), 102.
Manon, 271.
Marche nuptiale (*la*), 9, 51, 53, 54, 61, 64, 431.
Mariage de Figaro (*le*), 193.
Mari pacifique (*le*), 184.
Marquis de Priola (*le*), 209.
Marseillaise (*la*), 75, 76.
Médecin de campagne (*le*), 317.
Mémoires d'outre-tombe, 193.
Mémoires d'une jeune femme rangée, 184.
Ménechmes (*les*), 245.
Meeting d'enfants (*le*), 11.
Mer (*la*), 294.
Modeste et Beauchassis, 126.
Modeste Mignon, 383.
Monsieur Brotonneau, 188, 227, 228.
Monsieur Césarin, écrivain public, 421, 435.
Monsieur Codomat, 227.
Méditations (*les*), 435.
Mille et une Nuits (*les*), 245.

Mireille, 233, 234, 235, 238, 239.
Misanthrope (le), 439.

N

Napoléonette, 421, 446.
Néant de la vie (le), 285, 287.
Nélida, 51.
Nerte, 236.
Nicomède, 458.
Nos bons villageois, 130.
Nouvelle Croisade des enfants, 460.
Nouvelle Idole (la), 104, 355, 361 à 363, 365, 372, 373, 375, 379, 389, 397, 401, 406.
Nuit des Quatre-Temps (la), 294.
Nuit des rois (la), 241, 242, 244, 251.

O

Observateur français (l'), 369.
Occident (l'), 36.
Odeurs de Paris (les), 187.
Œdipe à Colone, 215.
Odyssée (l'), 312.
Olivades (les), 237, 240.
On ne badine pas avec l'amour, 104, 115, 370, 388.
Orgueil (l'), 89.
Origines de la France contemporaine (les), 117.
Orphée, 294.
Orphelinat de Gaétan (l'), 369.
Othello, 270, 280, 284.

P

Pardon (le), 108.
Parmi les ruines, 180.
Parisienne (la), 443.
Paroles restent (les), 112.
Parsifal, 270, 284.
Partage de l'enfant (le), 179.
Partage de midi (le), 151.
Pasteur, 421, 436, 437.
Patronne (la), 162.
Paysan (le), 130.
Pays natal (le), I, 131.
Peints par eux-mêmes, 217
Pèlerine écossaise (la), 83, 84, 88, 89, 438.
Pèlerinages franciscains (les), 284.
Pensées, 317.
Pensées morales et immorales, 89, 91.
Père et Fils, 153.
Pétard, 188, 203, 205, 213.
Petites Alliées (les), 6.
Peur de vivre (la), I, 345.
Phalène (le), 3, 9, 13, 205, 261.
Phèdre, 453.
Poème du Rhône (le), 236, 237, 239.
Poil de carotte, 183.
Polyeucte, 427.
Possédés (les), 255.
Poussière, 241, 256, 263.
Primerose, 227.
Prince d'Aurec (le), 209.
Princesse de Clèves (la), 427.
Prise de Berg-op-Zoom (la), 84.
Prison de verre (la), 256.

Procureur Hallers (le), 321, 322.
Psyché, 104, 188 à 190, 195, 196, 226, 275, 387.
Psychologie des foules (la), 345.

R

Rabouilleuse (la), 95.
Rachel, 51, 74, 77.
Raison d'être (la), 311.
Ramuntcho, 93.
Redoutable (le), 454, 455.
Réformateur (le), 318.
Réfugiés de Parga, 49.
Repas du lion (le), 103, 104, 355, 356, 359, 362 à 366, 372 à 375, 379, 389, 392, 401, 406.
Retour à la terre (le), 124.
Retour de Jérusalem (le), 162, 163.
Réveil (le), 374.
Revue critique des idées et des livres, 271, 272, 449.
Revue de Paris (la), 103, 153, 154, 355, 373.
Revue des Deux Mondes, II, 150.
Revue hebdomadaire (la), I, 325.
Rizpal, 72.
Robe rouge (la), 124.
Roi (le), 227.
Rois en exil (les), 13.
Roman d'un mois d'été, 184, 186.
Roméo, 280.
Roquevillard (les), 131, 234.
Rosmersholm, 122.
Rouge et le Noir (le), 424.

S

Salammbô, 373.
Sauvé des eaux, 369, 371.
Sauvetage du grand-duc (le), 369.
Secret (le), 457.
Scandale (le), 430, 431.
Scènes de la vie des animaux, 202.
Séducteur (le), 244.
Semaine folle (la), 138.
Sentiers de la vertu (les), II.
Sept Butors et la Finette (les), 433.
Servir, 455.
Seul Rêve (le), 116, 131.
Sœurs d'amour (les), 421, 424, 431.
Solitaire de la lune (le), 102.
Songe d'une nuit d'été, 270.
Sourire du faune (le), 421, 432.
Survivants (les), 256.

T

Tartufe, 439.
Tell, 292, 295, 301, 309, 315.
Tenailles (les), 215.
Tentation de saint Antoine (la), 373.
Terre (la), 130.
Terre qui meurt (la), 131.
Testament du père Leleu, 116, 150.
Tontine (la), 153.
Tribun (le), 321.
Triple-patte, 68, 184, 445.
Troïlus et Cressida, 251.

U

Un Beau Mariage, 84.
Un Divorce, 321.
Un Ennemi du peuple, 122, 130.
Un Souper chez Rachel, 77.

V

Ventres dorés (*les*), 95.
Veuve joyeuse (*la*), 100.
Victime (*la*), 153, 180, 181, 183.
Vie au théâtre (*la*), 74, 325, 391.
Vie de saint François d'Assise, 270, 284.
Vie publique (*la*), 95.
Vierge folle (*la*), 9, 16, 73.
Vieux marcheur (*le*), II.
Ville assiégée (*la*), 36, 37, 45.
Visite de noces (*la*), 11.
Vivants et les Morts (*les*), 63.
Voleur (*le*), II.
Volupté, 424.
Voyage de Shakespeare (*le*), 277.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE I

PREMIÈRE PARTIE

1913-1914

OCTOBRE 1913

Renaissance : *L'Occident*, pièce en trois actes, de M. Henry KISTEMAECKERS. — Vaudeville : *Le Phalène*, pièce en quatre actes, de M. Henry BATAILLE. — Théâtre Antoine : *Le Procureur Hallers*, pièce en quatre actes, de MM. DE GORSSE et Louis FOREST, adaptée d'après Paul LINDAU 3

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1913

Voyage en Orient : Le roi bâtisseur. — La victoire sans ailes — Une Française hors de France. — Les morts en marche.

I. — LE ROI BATISSEUR 25
II. — LA VICTOIRE SANS AILES 31
III. — UNE FRANÇAISE HORS DE FRANCE 36
IV. — LES MORTS EN MARCHE 45

DÉCEMBRE 1913

Comédie-Française : *La Marche nuptiale*, pièce en quatre actes, de M. Henry BATAILLE. — Comédie-Marigny : *Les Anges gardiens*, comédie en quatre actes, tirée du roman de M. Marcel

Prévost, par MM. J.-José Frappa et Henry Dupuy-Mazuel. — Théâtre Sarah-Bernhardt : *Jeanne Doré*, drame en cinq actes et sept tableaux, de M. Tristan Bernard. — Odéon : *Rachel*, pièce en cinq actes, de M. Gustave Grillet. — Variétés : *L'Institut de beauté*, comédie en trois actes, de M. Alfred Capus... 51

JANVIER 1914

Bouffes-Parisiens : *La Pèlerine écossaise*, comédie en trois actes, de M. Sacha Guitry. — Vaudeville : *La Belle Aventure*, comédie en trois actes, de MM. Gaston de Caillavet, Robert de Flers et Étienne Rey. — Théâtre-Antoine : *Un Grand Bourgeois*, pièce en trois actes, de M. Émile Fabre. — Gymnase : *Les Cinq Messieurs de Francfort*, pièce en trois actes. de M. Charles Rœszler, adaptation française de MM. Lugné-Poe et Élias. — Nouvel-Ambigu : *La Danse devant le miroir*, pièce en trois actes, de M. François de Curel... 83

FÉVRIER 1914

Les funérailles de Paul Déroulède. — Odéon : *Le Bourgeois aux champs*, comédie en trois actes, de M. Brieux ; *le Seul Rêve*, un acte en vers, de M. Henry Grawitz. — Porte-Saint-Martin : *Madame*, pièce en trois actes, de MM. Abel Hermant et A. Savoir. — Nouvel-Ambigu : *L'Epervier*, pièce en trois actes, de M. Francis de Croisset. — Théâtre du Vieux-Colombier : *L'Avare; Barberine; l'Echange*, pièce en trois actes, de M. Paul Claudel ; *le Testament du père Leleu*, trois tableaux de M. Roger Martin du Gard... 116

MARS 1914

Souvenirs sur Tolstoï, publiés par son fils Élie dans la *Revue de Paris*. — Comédie-Française : *Georgette Lemeunier*, pièce en quatre actes, de M. Maurice Donnay ; *l'Envolée*, pièce en trois actes, de M. Gaston Devore ; *les Deux Couverts*, pièce en un acte, de M. Sacha Guitry. — Comédie des Champs-Élysées : *La Victime*, comédie en trois actes, de MM. Fernand Vandérem et Franc-Nohain. — Théâtre-Antoine : *La Force de mentir*, pièce en trois actes, de MM. Tristan Bernard et Marulier ; *la Tontine*, comédie en deux actes, de MM. Armant et Gerbidon. — Renaissance : *Aphrodite*, pièce à grand spectacle en vers et en cinq actes, de M. Pierre Frondaie, d'après le roman, de M. Pierre Louys... 153

AVRIL 1914

Odéon : *Psyché*, tragédie-ballet en cinq actes, de MOLIÈRE, CORNEILLE et QUINAULT. — Gymnase : *Pétard*, pièce en trois actes, de M. Henri LAVEDAN. — Porte-Saint-Martin : *Le Destin est maître*, pièce en deux actes, de M. Paul HERVIEU ; *Monsieur Brotonneau*, pièce en trois actes, de MM. Robert DE FLERS et Gaston DE CAILLAVET. — La mort de Mistral 188

MAI 1914

Théâtre du Vieux-Colombier : *La Nuit des rois* ou *Ce que vous voudrez*, de SHAKESPEARE. — Théâtre-Antoine : *Poussière*, pièce en trois actes, de M. H.-R. LENORMAND ; *L'Honnête Fille*, comédie en deux actes, de M. Gabriel NIGOND. — Renaissance : *L'Homme riche*, pièce en trois actes, de MM. Jean-José FRAPPA et Henry DUPUY-MAZUEL. — Petite Scène : *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan*, comédie en trois actes, de DANCOURT ; *Isabelle et Gertrude*, opéra-comique en un acte, de FAVART. — Comédie-Française : *Macbeth*, cinq actes et deux tableaux, adaptation en vers, de M. Jean RICHEPIN. — Une conférence de M. Johannes Joergensen sur saint François d'Assise... 241

JUILLET 1914

Théâtre du Jorat : *Tell*, drame avec chœurs en quatre actes, de René MORAX. — *Les Cahiers vaudois*, ou une petite révolution suisse. — *Le Démon de midi*, roman, par Paul BOURGET... 292

DEUXIEME PARTIE

1916-1919

I. — LE THÉATRE AU FRONT

I. — DEUX REVUES 326
II. — LA COMÉDIE-FRANÇAISE AUX ARMÉES 337

II. — LE « BANQUET » ROOSEVELT...... 344

III. — LE THÉATRE DE M. FRANÇOIS DE CUREL

I. — La forêt inspiratrice........................ 355
II. — Les années d'apprentissage et l'art de la composition........................ 366
III. — La comédie de l'amour........................ 378
IV. — Les droits de l'élite........................ 389
V. — La marche de l'humanité........................ 406

IV. — QUELQUES PIÈCES DE L'ANNÉE 1919

Comédie-Française : *Les Sœurs d'amour*, pièce en quatre actes, par M. Henry Bataille ; — *le Sourire du faune*, un acte en vers, par M. André Rivoire. — Vaudeville : *Pasteur*, pièce en cinq actes, par M. Sacha Guitry ; *le Mari, la Femme et l'Amant*, comédie en trois actes, par le même. — Odéon : *Monsieur Césarin, écrivain public*, trois actes en vers, par M. Miguel Zamacoïs. — Théâtre Sarah-Bernhardt : *La Jeune Fille aux joues roses*, par M. François Porché. — Comédie-Française : *L'Indiscret*, pièce en trois actes, de M. Edmond Sée. — Théâtre Sarah-Bernhardt : *Napoléonette*, comédie historique, de MM. André de Lorde et Jean Marsèle, d'après le roman de Gyp........................ 421

V. — UN CRITIQUE DRAMATIQUE : PIERRE GILBERT (1884-1914)........................ 449

Index alphabétique des personnes citées........................ 463

Index alphabétique des ouvrages cités........................ 471

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET C[ie]

Rue Garancière, 8

